Disciplina: Artă creştină; An IV; Secția: Pastorală; Semestrul I

Curs: Teologia iconostasului

Cadru didactic: Lect. dr. Cristian Emanuel Cercel

1. Problematica iconostasului

Iconostasul este cel mai complex element liturgic din cadrul locaşului de cult ortodox. Descris adesea drept un ecran decorat cu icoane fixe aflat la granița dintre altar şi comunitate, semnificațiile sale au început a fi aprofundate abia în secolul al XX-lea. Această aprofundare s-a făcut, aşa cum s-a întâmplat de atâtea ori de-a lungul istoriei bimilenare a creştinismului, în urma unei contestări.

În decursul secolului al XX-lea suntem martorii unei diversități de opinii cu privire la iconostas. Astfel, există teologi ortodocşi care găsesc o legătură directă între dezvoltarea iconostasului şi dispariția conştiinței eclesiale, mult mai prezentă la primii creştini. Conform acestei opinii, odată cu apariția iconostasului, clerul se separă de credincioşi care devin din ce în ce mai mult auditori pasivi. „Altarul începe prin a fi puțin câte puțin separat de popor pentru a fi în final complet ascuns ochilor de către iconostas. Autoritățile bisericeşti subliniază că intrarea în sanctuar nu este permisă decât persoanelor hirotonite, în primul rând, natural, preoților. (...) La fel ca şi iconostasul, recitarea rugăciunilor euharistice cu voce joasă, exclude în fond poporul de la participarea la Cina Domnului”[1]. Nu doar Nicolae Afanasiev punea sub semnul întrebării rolul liturgic al iconostasului ci, se pare că în zorii secolului XX, astfel de păreri se făceau auzite tot mai mult chiar şi în Rusia, locul unde iconostasul a cunoscut dezvoltarea sa plenară. Faptul este probat de informația furnizată de Leonid Uspensky care arată că la începutul secolului XX existau rapoartele unui

[1] N. Afanasiev, *Le ministère des fidèles dans l'Eglise*, Paris 1955 p. 33 şi 3; L. Ouspensky, *La question de l'iconostase,* Contacts, 1964, no. 46, p.85.

consistoriu ecleziastic din Olonetsk, ce menționa necesitatea unei „diminuări a iconostasului”[2].

Faptul că dimensiunile iconostasului sau chiar existența lui au fost puse sub semnul întrebării, denotă înainte de toate că există o criză de concepție a iconostasului care riscă să îl deturneze de la *sensul său liturgic de revelare a misterului mântuirii omului prin cuprinderea acestuia în trupul tainic al lui Hristos – Biserica.* Pe de altă parte, criza de concepție a iconostasului generează o criză de percepție a sa. El nu mai este perceput ca un ecran ce *revelează* ci ca un ecran ce *opacizează*, fapt care are drept consecințe dorința de diminuare a iconostasului sau, în cazuri extreme, chiar de îndepărtare a sa.

Trebuie observat faptul că iconostasul s-a dezvoltat în mod spontan şi, până în secolul XX, n-a fost nici explicat teologic (exceptând abordări foarte vagi), nici pus sub un semn interogatoriu.

2. Definirea termenilor - cancel, tâmplă, catapeteazmă, iconostas

Termenul *cancel* (fr. *chancel*, germ. *Chorschranken*, engl. *closure*, it. *cancello*; din latinescul *cancellus* – „bară”) defineşte o balustradă din lemn, din metal, mai rar din piatră, care separă sanctuarul de spațiul naosului. Este o piesă care exista şi în bazilicele antice (anexa 2). Cancelul a fost comun Bisericii nedespărțite până în secolul al VI-lea (anexa 3 şi 4), după care a fost înlocuit treptat cu *templon*-ul în Biserica răsăriteană.

Tâmplă provine din grecescul *τέμπλον*[3], termen definit drept un ecran ce separă altarul de naos[4] (anexa 5). *Τέμπλον*-ul nu ar fi, aşadar, decât o formă mai înaltă a parapetului sau barierei care îngrădea altarul până în jurul secolului al V-lea[5]. Vasile Drăguț arată că „datorită funcției sale şi a condițiilor specifice de evoluție, se confundă adesea cu *catapeteazma* şi cu *iconostasul.* În vechile biserici creştine, separarea spațiului absidei (ca loc al altarului) de cel destinat mulțimii de credincioşi, era asigurată printr-o balustradă scundă: *cancellum* care existase şi

[2] L. Ouspensky, *La question de l'iconostase,* Contacts, 1964, nr. 46, p. 85.
[3] Este termenul consacrat în spațiul grecesc. Enciclopediile greceşti preferă termenul *τέμπλον* celui de iconostas; a se vedea: *Thriskevtiki kai Ithiki Enkyklopaideia,* Atena, 1962-1968, vol X, col. 406, p. 234.
[4] S. Salaville vedea principalul rost al *τέμπλον*-ul în a separa altarul de naos. El credea că termenul *τέμπλον* poate fi o derivație de la *τέμνω* (a tăia). Vezi S. Salaville, *Liturgies Orientales. Notions générales. Eléments principaux,* Paris, Ed. Bloud & Gay, Paris, 1932, p. 103.
[5] Alexander Kazhdan (ed.), ODB, Oxford University Press, New York – Oxford, 1991, p. 2023.

în bazilicele antice, despărțind zona publică a acestora de partea rezervată notarilor. La biserica Sfânta Sofia din Constantinopol, balustrada – cancellum a fost înlocuită prin douăsprezece coloane monumentale, simbolizând pe cei doisprezece apostoli. Întrucât această amfiladă de coloane semăna cu o fațadă de templu, noul sistem de despărțire s-a numit templon. Între coloane au fost aşezate draperii (idee preluată de la templele iudaice care aveau catapeteazmă), iar deasupra intrării centrale a fost aşezată o icoană cu tema *Deisis*, nucleu al iconografiei dezvoltate la care va ajunge, peste multe secole, iconostasul. Întrucât compoziția cu douăsprezece coloane era prea amplă şi prea pretențioasă, în bisericile obişnuite s-a recurs la o formă simplificată, cu numai patru coloane sau stâlpi (aluzie la cei patru evanghelişti). Ulterior, pe fața dinspre naos au fost aşezate patru icoane, numite « împărăteşti » : Pantocratorul, Hodighitria, icoana de hram şi Sfântul Nicolae (eventual Sfântul Ioan Botezătorul sau arhanghelul Mihail). Zona superioară, decorată cu tema *Deisis*, a fost amplificată cu icoanele apostolilor, iar în dreptul intrărilor în altar au fost aşezate perdele (dvere). Acest sistem de separare a naosului de altar s-a generalizat în țările ortodoxe până în secolul XV, când s-a constituit marele iconostas de tip rusesc, care a fost adoptat treptat şi în Țările Române, începând din secolul al XVI-lea”[6].

Istoricul de artă Marius Porumb este şi el de părere că în limba română, termenul *iconostas* este întrebuințat ca un sinonim pentru *tâmplă*, şi crede că trebuie făcută distincție între cei doi termeni. Astfel, „pentru păstrarea sensului corect, ar fi nimerit ca termenul de *tâmplă* să fie folosit la noi, atunci când este vorba de un perete despărțitor din piatră”[7] datorită faptului că în interiorul vechilor biserici creştine tâmpla avea aceeaşi funcție de perete despărțitor între altar şi naos, fiind construită din piatră, marmoră sau zid, sub forma unor coloane având deasupra o arhitravă. Între coloane erau perdele şi icoane.

Catapeteasmă (în greceşte: καταπέτασμα) este vălul sau cortina care separa sanctuarul de navă. Uzul acestui văl este confirmat din secolul al VI-lea în Egipt şi Siria iar practica bizantină de a-l suspenda îndărătul uşilor împărăteşti este un obicei atestat din secolul al XII-lea [8].

---

[6] Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească,* Ed. Vremea, Bucureşti, 2000, p. 221.

[7] Marius Porumb, *Dicționar de Pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1998, 105.

[8] Nicolae de Andida, P.G. 140: 445C cf. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, 1991, p. 1113.

Termenul *iconostas* provine din limba greacă (εικονοστάσιον, de la εικών şi στάσις – susținător de icoane)[9]. Cercetătorul Vasile Drăguț, în al său „*Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*" defineşte iconostasul astfel: „Iconostas (fr. *iconostase,* germ. *bilderwand*, engl. *iconostasis*, it. *iconostasi*) perete despărțitor între naos şi altar, de obicei din lemn sculptat, pe care sunt fixate, după un anumit canon, icoanele care-l acoperă. Pentru circulație, iconostasul este străbătut de trei uşi: uşile împărăteşti, în mijloc, rezervate numai preotului, şi cele două uşi diaconeşti, în extremități[10].

O definiție apropiată oferă şi Marius Porumb: „Perete despărțitor dintre absida altarului şi naos, construit în mod obişnuit din lemn sculptat, adesea aurit şi policromat, pe care sunt fixate icoanele"[11]. Tot el aminteşte şi existența unui termen românesc pentru iconostas – *fruntariu* – termen care însă nu s-a impus. El socoteşte improprie denumirea de catapeteazmă**,** atribuită uneori iconostasului. Iconostasul s-a generalizat în țările ortodoxe până în secolul al XV-lea, cea mai amplă dezvoltare având-o în ambianța rusească, unde programul său iconografic s-a dezvoltat pe cinci registre şi de unde a fost adoptat şi în Țările Române.

3. **Istoria şi dezvoltarea iconostasului**

Evoluția barierei altarului a fost foarte lentă, astfel încât primele icoane expuse pe arhitravă apar la câteva secole după prima mențiune a unui cancel. Secolul al X-lea lasă în Bizanț forma *templon*-ului cu trei rânduri de icoane. Acest *templon,* preluat de Biserica rusă, va fi dezvoltat treptat, astfel încât în secolul al XV-lea el cuprinde cinci rânduri de icoane, ajungând la dimensiuni impresionante.

3.a. Transformarea barierei în iconostas în perioada primelor opt secole creştine. Mărturii arheologice şi literare.

[9] În unele dicționare, etimologia cuvântului εικονοστασιον este legată direct de verbul ἱστημι: εικών – icoană, ἱστημι – a aşeza, a plasa; vezi Domenico Sartore, Achille M. Triacca, *Dictionaire encyclopédique de la Liturgie*, vol. II, ed. Brepolis, Paris, 1996, p. 534.
[10] Vasile Drăguț, *op. cit.,* p. 221.
[11] Marius Porumb, *op. cit.* p. 150.

Închizăturile altarelor din basilicile paleocreştine se prezentau fie sub forma unor parapeți de marmură, mai curând de joasă înălțime, alcătuiți din plăci dăltuite şi cizelate, fie ca un fel de porticuri cu antablamentul susținut de coloane. Coloanele purtau arhitrava şi spațiul care rămânea între ele, erau umplute, în jos, prin plăci de marmură. Intrarea sanctuarului se găsea în centrul acestei împrejmuiri. Pe teritoriul bizantin s-a răspândit împrejmuirea de acest tip[12].

Se pare că cea mai veche probă cunoscută a unei bariere de sanctuar ar fi un bazorelief al unui monument epigrafic funerar din secolul al III-lea, monument care se găseşte la Muzeul Lateran. Este vizibilă o barieră joasă purtând coloane şi o arhitravă cu un văl [13].

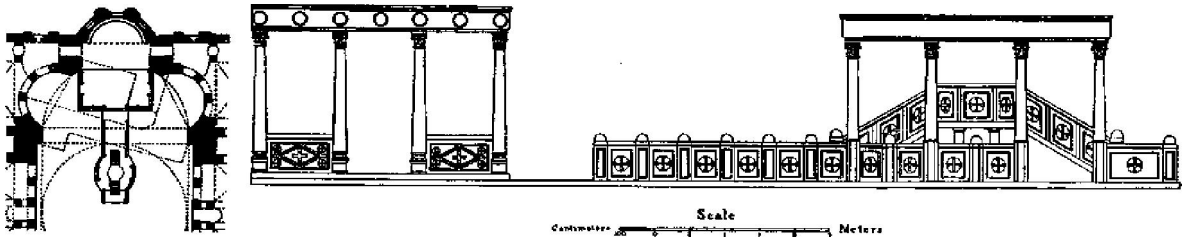
Eusebiu de Cezareea ne furnizează cea mai veche mărturie scrisă care atestă existența barierei altarului. Aflăm că în biserica construită la Tir în primul sfert al secolului al IV-lea, episcopul a plasat altarul în mijlocul (evident, în mijlocul sanctuarului) şi l-a separat printr-o magnifică îngrăditură de lemn sculptat pentru ca poporul să nu poată să se apropie; „el aşează în mijloc sfântul altar al sfintelor taine; şi pentru ca acesta să rămână inaccesibil mulțimii, îl înconjură de bariere de lemn sculptat, care, până la vârf, erau lucrate cu o artă delicată, în aşa fel încât să ofere privitorilor un admirabil spectacol" [14]. Acelaşi Eusebiu, într-o altă lucrare – „Viața lui Constantin" – descrie biserica Sfântului Mormânt, construită de către Împăratul Constantin, biserică al cărui „*hemiciclu al absidei era înconjurat de tot atâtea coloane precum numărul apostolilor"*[15]. Chiar dacă nu există alte informații asupra destinației acestor coloane, se poate presupune că locul şi destinația lor erau analoge coloanelor bazilicei romane a Sfântului Petru, construite de asemenea în timpul lui Constantin[16]. Acolo, douăsprezece coloane separau sanctuarul de navă [17].

În Bizanț existau între altar şi navă împrejmuiri ale altarului care erau compuse în mod obişnuit din bariere joase cu coloane purtând o arhitravă. Exista, de asemenea, de partea sanctuarului un văl care se trăgea sau se

[12] V. Lasareff, *art. cit*. p. 120.
[13] D.A.C.L., VII, p. 31.
[14] Eusèbe de Césarée, Histoire ecclèsiastique, X, 4, 44, S.C. 55, p. 96.
[15] Vie de Constantin LIII, c. 38, P.G. 20, 1097 – 1100.
[16] L. Uspensky, *art. cit.*, p. 88.
[17] J. Wagner, *Le lieu de la célébration eucharistique,* în „Maison-Dieu" (1962) nr. 70, p. 43.

desfăşura urmând momentele celebrării. S-ar putea astfel spune că în secolul al IV-lea existau trei elemente în formarea iconostasului: un văl mobil, o barieră împrumutată de la basilica civilă unde ea separa funcționarii de popor, şi o colonadă care, în arhitectura antică, exprima ideea unei deschideri, în timp ce un perete exprima ideea unei închideri. Rolul tuturor acestor elemente era de a sublinia importanța Euharistiei care se împlinea în interiorul Sanctuarului [18].

Grație lui Paul Silențiarul, se ştie faptul că pe arhitravă, care de obicei purta o cruce, fie sculpatată în piatră, fie aşezată pe ea, Justinian cel Mare a făcut să fie executate reprezentări în relief ale lui Hristos, ale Maicii lui Dumnezeu, ale îngerilor, ale apostolilor şi ale profeților.



Constantinopol, Sfânta Sofia : Planul bisericii şi bariera cancel-ului. (Reconstituire după A. Xydis)

3.b. Iconostasul în perioada post-iconoclastă

Erezia iconoclastă a întrerupt dezvoltarea iconostasului de-a lungul a mai mult de un secol dar odată depăşită această perioadă dramatică, s-a dezvoltat o tendință generală de restabilire a formelor tradiționale ale cultului şi a artei sacre. Aceasta a înglobat cu siguranță şi bariera altarului. Se ştie faptul că la porunca Împăratului Vasile Mcedoneanul (867-886), arhitrava a fost împodobită cu o imagine a lui Hristos. Cu datele de care dispunea în jurul anului 1960, A. Grabar trăgea concluziile următoare (valabile şi astăzi): „În bisericile bizantine din secolele al XI-lea până în cel de-al XIV-lea, iconostasul era un portic cu spații libere între coloane care nu aveau imagini decât pe arhitravă. Dar, la acea epocă,

[18] L. Uspensky, *art. cit.* p. 92.

picturi imense – icoanele şi-au făcut apariția, de preferință – şi probabil mai întâi – pe zidurile care flancau iconostasul, apoi pe iconostasul însuşi... acolo unde în general spațiile dintre coloane rămâneau libere" [19]. Prioritatea revenea icoanelor Mântuitorului, ale Maicii Domnului şi ale sfinților cărora biserica le era consacrată. Existau de asemenea icoane ale sărbătorilor plasate mai sus, şi, lucru mai important, deasupra uşilor împărăteşti, se găsea icoana numită *Deisis.* „Deisis înseamnă rugăciune; este mijlocirea Bisericii neotestamentare în persoana Fecioarei care se află la dreapta lui Hristos şi se adresează Lui şi mijlocirea Bisericii vechi-testamentare în persoana Înaintemergătorului la stânga"[20].

Comentariile mistice ale părinților au urmat dezvoltarea iconostasului. Părinții vedeau în bariera altarului, legătura dintre cele două părți ale bisericii. Astfel, Sfântul Simeon al Tesalonicului spune că arhitrava plasată deasupra coloanelor semnifică legătura de dragoste şi unitatea în Hristos a sfinților pământeşti cu sfinții cereşti. Din acest motiv, pe arhitravă, în mijlocul sfintelor icoane, era reprezentat Mântuitorul şi, în ambele părți, Maica Domnului şi Înaintemergătorul, îngerii, apostolii şi alți sfinți. Aceasta ne arată că Hristos este în acelaşi timp în cer cu Sfinții Săi şi cu noi acum, şi El trebuie să vină iarăşi"[21].

3.c. Preluarea iconostasului în Biserica Rusă

În secolul al X-lea, când, în Rusia convertită la creştinism, cultul creştin a fost transplantat din Bizanț, ecranul iconostasului nu susținea cu siguranță mai mult de două sau de trei rânduri de icoane. Astfel, în epoca de început a creştinismului rus, existau iconostase mici, un fel de închizături din marmură sau din lemn, alcătuite din mici coloane sprijinite de stilobați, întretăiate de de mici bariere şi de un epistil care surmonta coloanele. În centru se afla deschizătura porții care dădea spre altar (uşile împărăteşti). Inițial, icoanele nu erau plasate pe bariere între coloane ci fie de-a lungul zidurilor (icoane murale), fie fixate pe stâlpii orientali de susținere a cupolei (icoane de stâlp), sau agățate pe epistil

[19] A. Grabar, *Deux iconostases en maçonerie du XIVe siècle* în „Recueil des travaux de l'Institut d'études byzatines", Belgrad (1961), nr. 7, p. 22.
[20] L. Uspensky, *art. cit.* p. 93.
[21] Sfântul Simeon al Tesalonicului, P.G. 155, 345.

(Deisis)[22]. Pe atunci, încă nu existau icoanele dispuse pe mai multe rânduri, precum cele ale iconostasului târziu..

Chiar înaintea epocii lui Andrei Rubliov (perioada sa de creație s-a consumat în prima parte a secolului al XV-lea), iconostasele ruseşti se compuneau din trei registre: registrul local, registrul Deisis şi cel al sărbătorilor. O diferență exista, totuşi, față de Bizanț. Registrul sărbătorilor care, în Bizanț era plasat sub arhitravă, în Rusia este plasat pe arhitravă şi se găseşte de obicei deasupra rândului Deisis [23]. Iconostasul de la catedrala Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, pictată în 1408 de către Andrei şi Daniil zis „cel Negru", a primit un rând de profeți. Apoi, la începutul secolului al XVI-lea a fost adăugat încă un rând, cel al patriarhilor. Se consideră drept clasic acest tip de iconostas cu cinci rânduri de icoane.

Secolele următoare au văzut adăugându-se noi rânduri astfel iconostasul a devenit supraîncărcat iar coerența ansamblului s-a estompat.

4. Descrierea unui iconostas clasic

În secolul al XV-lea, iconostasul a atins forma sa clasică, având cinci rânduri de icoane. Le vom descrie încercând să punem în evidență conținutul lor teologic. Descrierea noastră se fondează mai ales pe lucrările părintelui Leonid Uspensky. Dacă facem o schiță sumară, programul iconografic al iconostasului clasic se prezintă după cum urmează (de sus în jos):

– Registrul patriarhilor
– Registrul profeților
– Registrul sărbătorilor
– Registrul intitulat Deisis
– Registrul icoanelor zise „locale"

Registrul superior cuprinde icoanele patriarhilor, reprezentând Biserica vechitestamentară de la Adam la Moise, perioada de dinainte de Lege. Patriarhii sunt reprezentați purtând filacterii desfăşurate cu texte apocrife. Toate personajele sunt orientate către centrul unde se găseşte icoana Sfintei Treimi. **Cel**

[22] Patericul lavrei Pecerska relatează despre un creştin care, ridicând o capelă particulară, a comandat la Alypius cinci icoane mari din grupul Deisis pentru a-l împodobi.
[23] L. Uspensky, *art. cit.* p. 94-95.

de-al doilea registru al iconostasului (de sus în jos) este cel al profeților Vechiului Testament. Ei poartă rulouri cu texte ale profețiilor lor care privesc întruparea lui Hristos. Ei sunt toți orientați către centrul rândului unde se găseşte icoana Maicii Domnului – Platitera. Este un tip de icoană numit şi Fecioara Semnului, având înscris în dreptul pântecelui, într-un medalion, Pruncul dumnezeiesc. Ea este împlinirea profețiilor lor, dintre care cea mai importantă este cea de la Isaia 7, 14: „Pentru aceasta Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece şi va naşte fiu şi vor chema numele lui Emanuel". Aceste două registre constituie o sinteză a Vechiului Testament. Primul arată patriarhii, strămoşii lui Hristos, având în mijlocul rândului icoana Sfintei Treimi – o imagine neotestamentară (fondată pe o epifanie vechitestamentară). Cel de-al doilea rând arată vestirea lui Hristos prin profeți.

Cel de-al treilea rând al iconostasului, cel al sărbătorilor, arată perioada Noului Testament, perioada harului („Trecut-a umbra Legii şi Harul a venit..."[24]) când tot ceea ce a fost anunțat în Vechiul Testament (adică în cele două rânduri superioare) îşi găseşte împlinirea: Testamentul cel vechi a prevăzut lucrările dumnezeieşti ale lui Hristos, cel nou descrie realizarea lor, „unul a pictat adevărul în imagini, altul a arătat realitatea prezentă"[25]. Forța teologică a acestui registru consistă în prezentarea principalelor etape care au marcat răscumpărarea omului prin Iisus Hristos. Numărul icoanelor prezentate poate să fie variabil în funcție de lărgimea iconostasului dar de obicei el este compus din icoanele Pascale (Mironosițele la mormânt sau Pogorârea la iad) şi cele ale sărbătorilor principale: cele şase sărbători ale lui Hristos (Naşterea, Teofania, Aducerea la Templu, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea, Transfigurarea), patru sărbători ale Maicii Domnului (Naşterea Maicii Domnului, Aducerea la Templu, Buna Vestire, Adormirea Maicii Domnului) şi două icoane al căror conținut este în mod esențial ecleziologic: Cincizecimea şi Înălțarea Sfintei Cruci. Atunci când spațiul o permite, se adaugă icoanele altor sărbători, mai puțin importante, şi aceea a Crucificării. Ordinea urmată este de obicei a anului liturgic dar câteodată este urmată ordinea cronologică a evenimentelor actualizate.

---

[24] Dogmatica, glasul al II-lea, Octoih, EIBMBOR, Bucureşti, 1975, p. 106.

[25] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, cap. 3, par. 5, P.G. 460; trad. Française de M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo Denis l'Aréopagite*, Paris, 1943, p. 269 / apud. L. Ouspensky, *Théologie de l'Icône*, Cerf, Paris, 1980, p. 248-249.

Al patrulea registru este cel numit **Deisis**. Cuvântul semnifică *rugăciune.* Acest registru conține icoana Mântuitorului aşezat pe tronul judecății, având de o parte şi de cealaltă pe Maica Domnului şi pe Sfântul Ioan Botezătorul. Ambii sunt reprezentați într-o atitudine de rugăciune cu brațele întinse către Mântuitorul, mijlocind pentru lume. Spre icoana centrală se orientează îngerii, sfinții, apostolii, episcopii, martirii. Tema acestui rând este rugăciunea Bisericii pentru lume. Înfățişându-L pe Hristos şi Biserica, trupul Său, acest rând arată plenitudinea Bisericii neotestamentare.

Ultimul rând al iconostasului, numit „local" cuprinde icoane mari plasate de fiecare parte a uşilor împărăteşti. De obicei sunt icoane ale lui Hristos şi ale Maicii Domnului cu Pruncul[26]. Există de asemenea icoane pe uşile laterale, nord şi sud, unde sunt reprezentați arhangheli sau sfinți diaconi. Este un rând adesea asimetric pentru că icoanele care îl alcătuiesc sunt foarte variate şi depind de necesități locale. Pe poarta sudică, arhanghelul este uneori înlocuit cu tâlharul cel bun, ceea ce subliniază faptul că sanctuarul este simbolul paradisului.

Uşile centrale, zise „împărăteşti" sau „sfinte" despre care A. Grabar estimează că există din secolele V-VI[27], sunt de asemenea împodobite cu icoana Bunei Vestiri şi icoanele celor patru evanghelişti. Uşile împărăteşti reprezintă simbolic intrarea în Împărăția lui Dumnezeu. În fața uşilor împărăteşti are loc împărtăşirea credincioşilor şi pentru aceasta deasupra lor este reprezentată Euharistia.

Paul de Alep scria pe parcursul vizitei în Rusia: „Iconostasul se constituie la ei nu aşa cum se obişnuieşte în țara cazacilor şi a grecilor. Pe Dumnezeu ei îl amplasează în centru, la dreapta şi la stânga sunt (prezentați) Sfânta Fecioară şi Ioan Botezătorul, lângă ei doi îngeri, iar rândul drept se termină cu imaginile Sfântului Petru, a lui Ioan Gură de Aur, a lui Vasile cel Mare şi a încă doi apostoli; de partea cealaltă (simetric) sunt înfățişați Sfântul Pavel, Sfântul Nicolae, Sfântul Grigorie şi încă doi apostoli"[28].

---

[26] Nu este o regulă fixă, uneori icoana lui Hristos este înlocuită cu cea a sfântului sau a sărbătorii cărora biserica le este dedicată.

[27] A. Grabar « *Un portillon d'iconostase sculpté au Musée National de Belgrade* », în Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines, nr. 7, Belgrade, 1961, p. 16.

[28] *Drevnerusskaia jivopisi,* Moscova, 1970, p. 58, c.f. Constantin Ciobanu, *op. cit.*, p. 134.

Într-adevăr, acest model de reprezentare a registrului Deisis este singular şi aparține doar spațiului rus, limitat şi el la secolul al XV-lea. De atunci încoace, pretutindeni pe registrul Deisis au fost rânduiți Apostolii de o parte şi de alta a celor trei personaje centrale (Hristos, Maica Domnului şi Sf. Ioan Botezătorul) sau chiar de o parte şi de alta a lui Hristos singur. *Ce anume se pierde prin această schimbare?* La prima vedere, nimic. Icoana din mijloc a Mântuitorului în slavă rămâne neschimbată, la fel şi icoana Maicii Domnului şi Sfântului Ioan Botezătorul. Dar odată cu opțiunea pentru reprezentarea exclusivă a cetei celor doisprezece Apostoli semnificația registrului Deisis înclină tot mai mult către simbolismul judecății generale de la sfârşitul veacurilor, prezența Apostolilor fiind pusă în legătură cu textele de la Matei 19; 28:

„Iar Iisus le-a zis: Adevărat zic vouă că voi cei ce Mi-ați urmat Mie, la înnoirea lumii, când Fiul Omului va şedea pe tronul slavei Sale, veți şedea şi voi pe douăsprezece tronuri, judecând cele douăsprezece seminții ale lui Israel" şi Luca 22; 29-30:

„Şi Eu vă rânduiesc vouă împărăție, precum Mi-a rânduit Mie Tatăl Meu, ca să mâncați şi să beți la masa Mea, în împărăția Mea şi să şedeți pe tronuri, judecând cele douăsprezece seminții ale lui Israel".

Acest accent de eshatologie post – cosmică şi post – temporară este confirmat de faptul că există cazuri în care registrul Deisis înfățişază Apostolii şezând pe tronuri, după modelul lui Hristos din mijlocul lor[29].

Când registrul Deisis cuprinde nu doar Apostoli ci Arhangheli, Apostoli, Părinți ai Bisericii, Mucenici, el redă nu o eshatologie expediată la sfârşitul timpului ci prezentul eshatologic al Sfintei Liturghii. El trimite la *rugăciunea Bisericii* ca trup al lui Hristos, adunată în jurul lui Hristos *acum* precum părticelele adunate în jurul Agnețului pe Sfântul Disc în rânduiala Proscomidiei.

Sensul eclesiologic al registrului poate fi văzut atunci exact în cheia de interpretare a proscomidiei oferită de către Simeon al Tesalonicului: „Am înțeles cum prin această dumnezeiască închipuire şi istorisire a Sfintei Proscomidii, vedem pe Însuşi Iisus şi întreaga Biserică a Lui. (Îl vedem) în mijloc pe Hristos însuşi, Lumina cea adevărată şi Viața cea veşnică... . El este în mijloc prin Agneț, iar Maica Lui de-a dreapta prin miridă, sfinții şi îngerii de-a stânga, iar dedesubt întreaga adunare a credincioşilor Lui dreptmăritori. Aceasta este taina cea mare: Dumnezeu între oameni şi Dumnezeu în mijlocul dumnezeilor, care se îndumnezeiesc de la Cel ce după fire este Dumnezeu, Care S-a întrupat pentru

[29] Vezi iconostasul bisericii din Cârțişoara, județul Sibiu.

dânşii. Aceasta este împărăția ce va să fie şi petrecerea vieții celei veşnice: Dumnezeu este cu noi, văzut şi împărtăşit"[30].

Practic, regăsim în registrul Deisis cetele Bisericii. Ceea ce trebuie de asemenea subliniat este că un astfel de *Deisis* nu expediază actul de mijlocire la sfârşitul istoriei ci aduce actul rugăciunii într-un prezent imediat. Registrul *Deisis* devine rugăciunea continuă a Bisericii. Mai mult, aşa cum arată Mihail Dunaev, „în acelaşi rând al rugăciunii sunt incluşi oarecum şi toți cei care, păcătoşi şi întru căință, stau la slujbă în biserică. Fiecare mult mai departe decât Sfinții de lângă tronul Său, şi nu ca ei într-un trup luminat; fiecare stă conştientizând nevrednicia sa şi doar nădăjduind la negrăita Lui dragoste pentru toată făptura"[31].

5. Interpretarea iconostasului după Leonid Uspensky

Convertindu-se la creştinism, ruşii au preluat ritul bizantin în forma sa din secolul al X-lea, când deja rugăciunile euharistice erau de multă vreme o lectură secretă. S-ar putea spune că timp de o mie de ani poporul rus nu a ascultat nciodată aceste rugăciuni. Dar dacă nu le-a ascultat, le-a „vizualizat" cu ajutorul programului iconografic al iconostasului care expune căile iconomiei divine: istoria omului creat după chipul lui Dumnezeu şi căile lui Dumnezeu în istorie.

Căile revelației divine pornesc de la Sfânta Treime – izvorul vieții lumii – şi, trecând prin pregătirile vechitestamentare, ajung la rândul sărbătorilor – realizare a ceea ce a fost pregătit. Rândul Deisis este împlinirea iconomiei ce va să fie [32].

Centrul tuturor rândurilor este Hristos, fie că este cu Tatăl şi cu sfântul Duh, fie că poate fi perceput ca circumscris în sânul Fecioarei, fie că se află pe tronul judecății în rândul Deisis. Acest rând este încoronarea procesului istoric şi imaginea Bisericii în dinamismul său eshatologic. Ea rezumă viața Bisericii care în mod esențial constă în rugăciune.

Există de asemenea căile ascensiunii umane care urcă de jos în sus. Începutul consistă în acceptarea predicii apostolice pusă în evidență prin icoanele evangheliştilor pictați pe uşile împărăteşti. Căile ascensiunii sunt

---

[30] Simion al Tesalonicului, *Despre Sfânta Liturghie*, cap. 949, trad. rom. de Toma Theodorescu, p. 101; Pr. Prof. Dr. Ene Branişte, *Liturgică Specială,* EIBMBOR, Bucureşti, 1985, pp. 345-346.

[31] Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic,* vol. I, editura SOPHIA, CARTEA ORTODOXĂ, Bucureşti, p. 75.

[32] Leonid Uspensky, *La Théologie de l'icône*, Cerf, Paris, 1980 p. 251.

urmărite prin acordul dintre voința divină şi umană care deschide porțile raiului (acordul este reprezentat prin imaginea misterului euharistic [33]. Prin rândul Deisis este reprezentată unitatea Bisericii. Leonid Uspensky se străduieşte să arate că iconostasul nu este o repetiție a decorației murale a bisericii. Dar chiar dacă pot fi găsite subiecte comune, iconostasul are un alt scop: el arată devenirea Bisericii în timp, împlinirea sa progresivă de la Adam până la judecata cea din urmă. Iconostasul arată sinergia divino umană şi inserția umană în planul divin.

6. Registrele programului iconografic al iconostasului şi textele liturgice ale praznicelor.

Există o relație strânsă între programul iconografic al iconostasului şi textele liturgice ale Bisericii. Astfel, cele două rânduri superioare ale iconostasului clasic prezintă personajele cele mai importante ale Vechiului Testament – patriarhii şi profeții. Aceste personaje, cărora Biserica le-a dedicat o zi specială de pomenire[34], sunt reunite în două sărbători comune în cadrul ciclului liturgic dinaintea Crăciunului. Astfel, cele două duminici care precedă Crăciunul sunt consacrate memoriei Patriarhilor şi Părinților. Grija pentru o mai bună expresie vizuală a condus la a separa patriarhii şi profeții. Această separație lipseşte în iconostasele puțin ridicate unde sunt reprezentați în acelaşi rând[35].

Textele liturgice ale duminicilor care precedă Crăciunul, pun în evidență rolul strămoşilor lui Hristos în economia divină, subliniind paradoxul: venirea Răscumpărătorului a fost pregătită de către cei pe care i-a răscumpărat.

„Săvârşind astăzi, credincioşilor, pomenirile strămoşilor, să lăudăm cu credință pe Hristos, Izbăvitorul şi Domnul, Cel ce i-a mărit pe dânşii întru toate neamurile şi a săvârşit minuni uimitoare, ca Cel tare şi puternic; şi dintr-înşii ne-a ridicat nouă toiagul puterii, pe cea singură care nu ştie de bărbat, pe dumnezeiasca fiică, curata Maria din

[33] *Ibidem,* p. 253.

[34] De exemplu, primele zile ale lunii decembrie sunt dedicate profeților care au prevăzut Naşterea lui Hristos: 1 decembrie – Proorocul Naum, 2 decembrie – Proorocul Habacuc, 3 decembrie – Sofonie.

[35] Leonid Uspensky, *op.cit.* p. 248.

care a ieşit floarea Hristos, Cel ce a odrăslit viață tuturor şi hrană neîmpuținată şi mântuire veşnică"[36].

Planul divin al mântuirii a fost dezvăluit prin ei:

„Adunarea învățaturilor Legii arată dumnezeiasca Naştere a lui Hristos, cea după trup, binevestind harul celor ce au fost mai înainte de Lege, ca unora ce prin credință au fost mai presus de Lege. Pentru aceasta, pricinuitoare a slobozirii din stricăciune prin înviere fiind, mai dinainte a propovăduit aceasta, sufletelor celor ținute în iad. Doamne, slavă Ție !"[37]

Astfel, atât prin textele liturgice cât şi prin cele două rânduri superioare ale iconostasului, Biserica recunoştea participarea la planul divin al răscumpărării „tuturor celor care din veacuri au plăcut lui Dumnezeu, de la Adam până la Iosif, logodnicul Preasfintei Născătoare de Dumnezeu"[38]. O dată mai mult iconostasul se revelează ca un limbaj vizual coerent care exprimă învățătura Bisericii.

Pe de altă parte, icoana fiecărei sărbători este în conexiune liturgică cu icoanele patriarhilor şi profeților. Textele liturgice ale sărbătorilor pun în evidență acest aspect mai ales la vecerniile marilor săbători. De pildă, la vecernia Crăciunului există opt lecturi din Vechiul Testament: Facere (I, 1-13), Numeri (XXIV, 2-3, 5-9, 17-18), Miheia (IV, 6-7; V,1-3), Isaia (XI, 1-10) Baruh (III, 36 – IV, 4), Daniel (II, 31 – 36; 44 - 45), Isaia (IX, 5-6), Isaia (VII, 10-16, VIII, 1-4, 9-10). Sărbătoarea Crăciunului este pusă în evidență prin profețiile proorocilor Vechiului Testament ale căror icoane se află în partea superioară a iconostasului.

7. Isihasmul şi influența sa asupra dezvoltării iconostasului. Icoana ca mijloc de reprezentare a rugăciunii şi a sfințeniei

Istoricul de artă, André Grabar, se întreabă dacă arta figurativă cu intenții simbolice poate să traducă starea de sfințenie. Răspunsul la întrebarea lui Grabar este dependent de răspunsul unei alte întrebări: trupul omenesc este el oare

[36] Stihiră la Vecernia Duminicii Sfinților Strămoşi, *Mineiul lunii Decembrie*, EIBMBOR, Bucureşti, 1991, p. 150.

[37] Stihiră la Laudele Duminicii dinaintea Naşterii Domnului, *op. cit.*, p. 265.

[38] Sinaxar al Duminicii dinaintea Naşterii Domnului, *op. cit.* p. 259.

capabil să exprime acea stare de negrăit bine? Suferă fizionomia (sau, chiar anatomia) umană modificări în prezența harului astfel încât noile trăsături transfigurate să poată fi reproduse în linii şi culori ?

Problema ridicată de Grabar este, indirect, o interogație asupra icoanei ca martor veridic al sfințeniei. Răspunsul pe care îl dă acest faimos critic şi istoric de artă este unul pozitiv: „Ar putea fi posibil, şi anume cu ajutorul armoniei de culori şi a liniilor sau a ritmului"[39]. *Aceeaşi întrebare o adresa icoanei erezia iconoclastă*. Dar pentru ca arta figurativă să aibă capacitatea de a exprima sfințenia, trebuie ca mai întâi trupul omenesc însuşi să poată. Chiar dacă nu a purtat o luptă contra ereziei iconoclaste, Sfântul Grigorie Palama a adus răspuns şi întrebărilor ridicate de aceasta, arătând că trupul omenesc este capabil să devină receptacol şi oglindă a sfințeniei.

Etimologia cuvântului isihasm provine din grecescul *hesychia* – care semnifică repaos, linişte, calm. Termenul defineşte liniştea şi pacea interioară în care caută să se stabilească cei care se consacră rugăciunii neîncetate şi cumpătării duhovniceşti[40]. „Este expresia specific creştină a stării de nepătimire – *apatheia* unde acțiunea şi contemplația nu sunt concepute ca două ordine de viață diferite, ci se confundă în exersarea *acțiunii spirituale – praxis noera"*[41]. Termenul *hesychia* este utilizat în literatura creştină a secolului al IV-lea pentru a califica modul de viață ales de către eremiți. Sf. Prooroc Ilie şi Sf. Ioan Botezătorul sunt recunoscuți ca prototipuri ale isihiei. Isihasmul desemnează această tradiție spirituală care a aparținut la origine monahismului contemplativ. Mânăstirea Sfânta Ecaterina din Muntele Sinai a contribuit mult la difuzarea acestei rugăciuni. Se găsesc descrieri ale acestei rugăciuni în scrierile lui Diadoh al Foticeii şi ale Sf. Ioan Scărarul, dar termenii *isihast* şi *isihia* sunt întâlniți mai devreme, în secolul al IV-lea în literatura monastică şi patristică, numele *isihast* fiind folosit ca sinonim pentru eremit sau anahoret. Practica centrală a isihasmului era „rugăciunea inimii", o recitare constantă a unei rugăciuni foarte scurte, *Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, păcătosul.* Chiar dacă în scrierile ascetice erau recomandate adesea exerciții fizice pentru a

[39] André Grabar, *L'Anaphore dans l'art orthodoxe*, în „Eucharisties d'Orient et d'Occident", vol. II, Les Éditions du Cerf, Paris, 1970, p. 268.
[40] Vocabulaire Théologique Orthodoxe, Les Éditions du Cerf, 1985, Paris, p.91.
[41] V. Lossky, *Vision de Dieu,* Neuchâtel, 1962, p. 118.

favoriza concentrarea spirituală (*prosoche*), toate aceste metode psihosomatice au fost totdeauna privite ca unelte şi nu ca scopuri.

În secolul al XIV-lea Sf. Grigorie Palama a unificat această tradiție multiseculară într-o sinteză doctrinală[42]. Poziția sa teologică în ceea ce priveşte rugăciunea isihastă este rezumată astfel de către părintele Jean Meyendorf: „Cunoaşterea lui Dumnezeu este o trăire dată tuturor creştinilor prin botez şi prin continua lor participare la viața Trupului lui Hristos în euharistie. Această cunoaştere cere angajarea întregului om în rugăciune şi în slujire, prin dragostea față de Dumnezeu şi față de aproapele; şi atunci, ea devine identificabilă nu numai ca o trăire intelectuală doar a minții, ci ca o „simțire duhovnicească", transmițând o percepție ce nu mai este nici pur intelectuală, nici pur materială. În Hristos, Dumnezeu a luat asupra-Şi omul întreg, suflet şi trup; iar omul ca atare s-a îndumnezeit. În rugăciune – de exemplu, potrivit „metodei" -, în Sfintele Taine, în întreaga viață a Bisericii ca obşte, omul este chemat la părtăşia vieții dumnezeieşti: această părtăşie este şi adevărata cunoaştere de Dumnezeu."[43]. Iar părintele Andrei Scrima afirmă despre isihasm: „Isihasmul e o stare de viață integral orientată către Dumnezeu; iată definiția lui esențială: e căutarea unei consumări a propriei vieți în Dumnezeu. isihastul tinde numai către Dumnezeu, spre Dumnezeu singur, iar ființa lui întreagă e ordonată de această dorință"[44].

Încercând să arate relația directă dintre trup şi spirit, Sf. Grigorie Palama pune întrebarea:

> „Care durere, care plăcere, care mişcare în trup, nu-i o lucrare atât a sufletului cât şi a trupului? (...). Sunt şi pătimiri fericite şi lucrări comune ale sufletului şi trupului care nu țintuiesc duhul de trup, ci ridică trupul aproape de vrednicia duhului şi-l înduplecă şi pe el să tindă în sus. Care sunt acestea? Cele duhovniceşti, care nu merg de la trup la duh ci trec de la minte la trup şi prin cele ce le lucrează şi le pătimesc ele prefac şi trupul spre mai bine şi-l îndumnezeiesc. Căci precum e comună trupului şi sufletului dumnezeirea Cuvântului întrupat al lui Dumnezeu, îndumnezeind trupul prin mijlocirea sufletului la trup, îi dă şi acestuia să pătimească cele dumnezeieşti şi să pătimească în chip fericit împreună cu

[42] ODB, Oxford University Press, 1991, vol. II, p. 923.
[43] John Meyendorff, *Teologia Bizantină,* EIBMBOR, Bucureşti, 1996, p. 104.
[44] André Scrima, *Despre isihasm*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 80-81.

sufletul care pătimeşte cele dumnezeieşti... . Fiindcă, înaintând la împlinirea acestui rost fericit al ei, latura pătimitoare îndumnezeieşte şi trupul, nefiind mişcată de patimile trupeşti şi materiale ..., ci mai degrabă ea însăşi întorcând spre sine trupul şi atrăgându-l de la plăcerea pentru cele rele şi insuflându-i prin sine o sfinţenie şi o îndumnezeire de care nu mai poate fi jefuit"[45].

Sufletul şi trupul se influenţează, aşadar, reciproc, arată Sf. Grigorie Palama. „Ceea ce trece de la sufletul ce se bucură duhovniceşte la trup, chiar dacă se întâmplă să lucreze în trup, e duhovnicesc. Căci plăcerea trecând de la trup la minte o face pe aceasta cu chip trupesc, neîmbunătăţindu-se prin împărtăşirea de ceea ce e mai bun, ci transmiţându-i mai vârtos aceluia ceea ce e mai rău, încât omul întreg e numit din pricina ei «trup», potrivit cu ceea ce s-a zis despre cei înecaţi prin mânia lui Dumnezeu, că «nu va rămâne Duhul Meu în oamenii aceştia, pentru că sunt trupuri» (Facere VI, 3). Dar tot aşa plăcerea duhovnicească, ce începând de la minte, trece la trup, nestricându-se prin participarea la trup, preschimbă trupul şi-l face duhovnicesc. Căci aceasta leapădă în acest caz poftele trupeşti cele rele şi nu mia atrage în jos sufletul, ci e dus în sus împreună cu el. Iar plăcerea duhovnicească face pe om să fie duh, potrivit cu ceea ce s-a scris: «Cel ce se naşte din Duh, duh este"(Ioan III, 6)»"[46].

Trupul *se bucură* de stările spirituale superioare ale sufletului. Aceste stări nu pot rămâne niciodată doar ale sufletului, atâta timp cât omul este viu şi sufletul rămâne nedespărţit de trup. „Căci mintea mişcându-se cu putere spre acestea, pentru lipsa de griji, simte şi ea în chip negrăit bunătatea dumnezeiască şi comunică şi trupului prin bunătatea sa, după măsura înaintării sale, cum zice şi David: « Spre El a nădăjduit inima mea şi am fost ajutat şi a înflorit trupul meu » (Ps. XXVIII, 7). Iar această bucurie ivită în suflet şi în trup este o înştiinţare neînşelătoare a vieţii nestricăcioase"[47].

De asemenea, Diadoh al Foticeii dă mărturie că „La început (...) harul îşi ascunde prezenţa sa în cei botezaţi, aşteptând hotărârea sufletului, ca atunci când omul se va întoarce cu totul spre Domnul, să-şi arate, printr-o negrăită simţire,

[45] Sfântul Grigorie Palama, *Cuvânt pentru cei ce se liniştesc cu evlavie. Al doilea din cele din urmă. Despre rugăciune*, în „Filocalia" vol. VII, EIBMBOR, Bucureşti, 1977, p. 230.
[46] *Ibidem*, p. 233.
[47] *Ibidem*, p. 235

prezența în inimă. (...) Deci, dacă omul va începe de aici înainte să sporească în păzirea poruncilor şi să cheme neîncetat pe Domnul Iisus, focul sfântului har se va revărsa şi peste simțurile mai de dinafară ale inimii, arzând cu totul neghina pământului omenesc[48].

În fapt, este „o constatare foarte simplă că orice activitate fizică are o repercursiune somatică. Trupul, într-un mod sensibil şi imperceptibil, ia parte la toate mişcările sufletului, fie că este vorba de sentiment, de gândire abstractă, de voință sau chiar de experiență transcendentă" [49]. Pentru isihaşti „bucuria spirituală care vine din spirit în trup nu este deloc coruptă prin comuniunea cu trupul, ci transformă trupul şi îl face spiritual, pentru că atunci respinge toate poftele cărnii, nu mai trage sufletul în jos, ci se ridică cu el, în aşa fel încât omul întreg devine Spirit, urmând ceea ce este scris: *Cel ce este născut din duh, duh este* (Ioan, III, 6, 8)[50].

Vocația supremă a omului este aceea de a deveni „părtaş dumnezeieştii firi" (II Petru, 1; 4) a participa la viața divină prin la harul Său necreat. Atunci omul devine el însuşi dumnezeu prin har după cuvintele lui Pavel, *nu mai trăieşte el ci Hristos trăieşte în El* (Gal. 3; 20)[51].

Scrierile Sf. Grigorie Palama nu sunt o apariție insolită în spațiul răsăritean ci răspunsul ortodox în fața contestării unei tradiții a cărei vechime poate fi urmărită până în zorii creştinismului. Aşa cum arată părinte André Scrima, „în Orientul creştin, aspirația fundamentală rămâne cea a plenitudinii vieții noastre în Dumnezeu, urmărită cu un fel de realism spiritual total. Încă din zorii evanghelici, Răsăritul e absorbit de o singură dorință şi de o singură evidență: realizarea deplină a vieții în Dumnezeu, acea viață nouă pe care El însuşi a venit să o aducă omului. Dacă Dumnezeu s-a întrupat, creştinul nu mai poate avea decât un singur țel: acela de a trăi în totală asemănare cu Dumnezeu, încă din lumea de aici"[52].

Arta rusă din secolele XIV-XV a fost direct influențată de către isihasm dar avântul său nu este legat, ca în Bizanț, de o luptă dogmatică. Este pur şi simplu o

---

[48] Diadoh al Foticeei, *Cuvânt ascetic în 100 de capete,* „Filocalia", vol. I, Institutul de Arte Grafice „Dacia Traiană" S.A., Sibiu, 1947, cap. 85, p. 376.

[49] A. Bloom, *Contemplation et ascèse,* în *Études Carmélitaines,* 1949, nr. 3, p. 54.

[50] Sfântul Grigorie Palama, *Triade*, II, 2, 9, ed. cit. p. 334.

[51] Jean Meyendorf, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe,* Éditions du Seuil, p. 125.

[52] André Scrima, *op. cit*., editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 64-65.

manifestare vizibilă a vieții spirituale, o înflorire a sfințeniei [53]. Esențial, iconostasul (şi cu totul particular registrul Deisis) rezumă esența Liturghiei, adică rugăciunea. Exact ca şi rugăciunea euharistică, iconostasul înfățişază tot ceea ce Dumnezeu a făcut pentru om, descriindu-L pe Dumnezeu drept Creatorul, Mântuitorul şi Sfințitorul omului astfel încât credincioşii să poată spune prin preot: „Ție aducându-Ți de toate şi pentru toate, pre Tine Te lăudăm, pre Tine Te binecuvântăm, Ție îți mulțumim, Doamne, şi ne rugăm Ție, Dumnezeului nostru...". Registrul Deisis este atitudinea de mulțumire esențializată.

8. Contribuțiile lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov la concepția artistică a iconostasului clasic

În secolul al XV-lea, două mari personalități artistice, excepțional înzestrate, au influențat decisiv iconografia ortodoxă. Aceştia sunt Teofan Grecul şi Andrei Rubliov. Biografiile lor sunt importante tocmai pentru că lor li se datorează monumentalitatea impresionantă a iconostaselor realizate sub îndrumarea lor, ca şi extraordinara spiritualitate a icoanelor cuprinse în aceste iconostase. Împreună, aceste două elemente vor face din iconostasele lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov, etalonul iconostasului ortodox.

8.a. Personalitatea iconografului Teofan Grecul

Ghidându-ne după ştirile din cronici şi cele datorate lui Epifanie, avem motive serioase să presupunem că, la sosirea în Rusia, Teofan a ajuns ca un artist pe deplin format, în vârstă de treizeci şi cinci – patruzeci de ani. Înainte de venirea în Rusia, artistul grec lucrase la Constantinopol, în Calcedonia şi la Galata[54]. Data morții lui Teofan ar trebui situată între anii 1405-1415.

Sorgintea constantinopolitană a artei lui Teofan Grecul

[53] L. Uspensky, *op. cit.* p. 231.
[54] *Ibidem*, p. 29.

Apartenența sa la şcoala constantinopolitană este întărită de principalele însuşiri ale artei lui Teofan: tensiunea spirituală a imaginilor, „excepționala acuitate a caracterelor individuale, dinamica dezinvoltă şi picturalitatea construcțiilor compoziționale, coloritul rafinat, format din trei tonuri şi ferit de policromismul paletei orientale, în sfârşit, extraordinarul simț decorativ ce se reclamă de la cele mai bune tradiții ale picturii țărigrădene”[55].

Dacă, de obicei, sfinții sau îngerii zugrăviți de artiştii bizantini au o înfățişare liniştită, evocând pacea interioară, nu se poate spune acelaşi lucru despre sfinții lui Teofan. În ei este evident un dramatism clocotitor. În maniera sa de pictură există ceva tăios, impetuos, puternic: ea vădeşte din partea artistului temperament pasional, nestăpânit. Lui Teofan îi plac contururile libere, asimetrice, liniile energice, largi, formele pline de dinamism. Cutele veşmintelor sfinților (în frescele de la Spas Preobrajenie) formează triunghiuri ascuțite, zigzaguri în formă de fulger iar deschizătura capului la veşminte este adesea redată prin forma unor linii frânte[56]. Aceste detalii amplifică dinamica interioară a personajelor reprezentate.

8.b. Personalitatea iconografului Andrei Rubliov

O dată cu Rubliov începe un nou capitol în istoria iconostasului moscovit dar care va influența întreaga Ortodoxie. Cristalizarea lui definitivă şi caracteristicile sale distincte nu vor apărea decât după primul sfert al secolului al XV-lea. Până la această dată, Moscova era locul unor tendințe artistice variate şi îi va reveni lui Rubliov sarcina de a topi tradițiile locale cu tot ceea ce fusese împrumutat din operele meşterilor bizantini. Deşi îi datorează mult lui Teofan Grecul, cu care, de altfel, a şi lucrat, stilul lui Rubliov va fi clar distinct de cel al mai vârstnicului meşter grec. Stilul lui Rubliov va fi mai contemplativ şi mai senin, mult diferit de imaginile de mare dramatism realizate de Teofan Grecul. Rubliov va elabora un limbaj artistic atât de puternic încât stilul său va avea forța literei de lege tot secolul al XV-lea, el însuşi fiind înconjurat de o astfel de glorie încât va fi mult timp considerat ca modelul ideal şi de nedepăşit al zugravului de icoane[57].

---

[55] V.N.Lazarev, *Teofan Grecul...*, p. 66.
[56] *Ibidem*, p. 80.
[57] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes…*, p. 87.

Există extrem de puține informații directe cu privire la viața lui Andrei Rubliov. Singurul lucru afirmat cu certitudine este legătura lui cu mişcarea spirituală condusă de către Serghie de Radonej[58] în amintirea căruia, Andrei Rubliov a pictat cea mai importantă creație a sa, Troița[59]. A murit pe 29 ianuarie 1430[60].

Surse mai târzii vorbesc despre Rubliov ca despre un excelent pictor de icoane, un om de o extraordinară inteligență şi de o mare bogăție a vieții, subliniindu-se de asemenea profunda sa smerenie monastică[61].

Dat fiind că nici o operă semnată de Rubliov nu s-a păstrat, şi dacă ne amintim că în epoca de care vorbim lucrările de pictură erau de obicei executate de către ateliere, este destul de dificil să fie identificate printre icoanele executate de ucenici, cele pictate de maestrul însuşi. Nici despre începuturile activității artistice ale lui Andrei Rubliov nu cunoaştem detalii. Născut, se pare, către 1370, Rubliov a fost atras de faima lui Teofan Grecul, sosit la Moscova în anii 1390. În

---

[58] Sfântului Serghie de Radonej (1332-1392) i se datorează avântul mânăstirilor cenobitice în Rusia medievală. Se opunea oricărei forme de proprietate mânăstirească şi în special bogăției, şi, de asemenea, oricărei forme de muncă obligatorie a țăranilor pe pământurile aparținând mânăstirilor. Susținând că monahii înşişi trebuie să-şi cultive pământurile, credea ca şi Apostolul Pavel că omul nu avea dreptul la o recompensă decât dacă muncea cu mâinile sale. În timpul anilor pe care i-a petrecut ca pustnic, Serghie a învățat cu siguranță practica bizantină a isihasmului, cea pe care Nil Sorski, cel mai fidel ucenic al său, o va numi apoi „rugăciune duhovnicească". În pofida înclinațiilor sale contemplative şi a vârstei înaintate, a luat parte activă la viața politică a țării, reconciliind prinții care se luptau între ei. A avut un rol important în creşterea importanței principatului Moscovei şi l-a ajutat pe Dimitrie Donskoi să se pregătească pentru bătălia de la Kulikovo. În ochii contemporanilor săi, Serghie avea o reală autoritate morală, astfel încât ideile sale de fraternitate, jertfă şi îmbunătățire lăuntrică au exercitat o foarte puternică influență până la artişti - monahi precum Andrei Rubliov. La inițiativa lui Serghie au fost ridicate numeroase mânăstiri în cinstea Sfintei Treimi. Pentru el, imaginea Treimii era semnul unității şi al înțelegerii. De altfel, Epifanie cel Înțelept scrie în *Viața Sfântului Serghie* că acesta a construit biserica Treimii „pentru ca prin contemplarea Sfintei Treimi, odioasa diviziune a lumii să fie învinsă" - *Zitie prepodobnogo i bogonosnogo otca nasego Sergija cudotvorca i pochval'noc slovo emu, napisannye ucenikom ego Epifaniem Premudrym v XV veke. Soobscil archim. Leonid,* St. Petersburg, 1885 (în colecția „Pamiatniki drevneï pis'mennosti", LVIII), p. 17, 28 apud. Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, ed. Thalia, p. 91.

[59] Victor Nikititch Lazarev, *op. cit.*, p. 91.

[60] Lazarev V.N., *Andrej Rublev i ego skola,* Iskusstvo, Moscova, 1966, p. 68.

[61] *Ibidem,* p. 69.

1405 el colaborează cu Teofan la pictarea iconostasului catedralei Bunei Vestiri din Kremlinul Moscovei[62].

9. Iconostasul Catedralei Bunei Vestiri din Moscova

Catedrala Bunei Vestiri a fost construită între anii 1397-1416. Există mai multe elemente care, laolaltă, contribuie la întărirea ipotezei că iconostasul catedralei Bunei Vestiri a fost primul iconostas înalt apărut în Biserica Ortodoxă. Astfel, avem numărul destul de mic al icoanelor praznicare care nu acoperă decât partea centrală a registrului superior *Deisis*-ului. Este o situație care nu o mai întâlnim în iconostasele ulterioare. De asemenea, proporțiile de 2/1 ale icoanelor registrului *Deisis* care corespund proporțiilor icoanelor din *Deisis*-urile sârbeşti dar care nu favorizau o concentrare unitară şi, din acest motiv, nu se vor mai regăsi pe iconostasele ruseşti. De asemenea, stilul icoanelor nu pare încă întru totul adaptat iconostasului, ci este mai aproape de frescă. Conturul siluetelor încă nu are acea importanță dobândită în iconostasele ulterioare iar individualizarea figurilor este prea accentuată. Toate acestea sunt semne ale răspunsurilor încă nedesăvârşite pe care autorii iconostasului Bunei Vestiri le aveau la acea dată, dar situația se va schimba cu prilejul pictării iconostasului catedralei din Vladimir.

Iconostasul (anexa 10) a fost pictat în 1405 şi are doisprezece metri lățime (luând în calcul şi colonetele de argint care încadrează icoanele) şi ceva mai mult de zece metri înălțime. Lăsând la o parte un rând de icoane de mici dimensiuni (aproximativ 40/30cm) adăugate mult mai târziu deasupra râdului *Deisis*, avem

[62] Victor Lazarev lansează şi ipoteza (susținută cu moderație) unei colaborări mai vechi între Rubliov şi Teofan, la sfârşitul secolului al XIV-lea, când Teofan activa ca miniaturist. Într-unul din evangheliarele decorate de Teofan care execută miniaturile reprezentând pe Ioan Evanghelistul dictând lui Prohor şi simbolul lui Matei, îngerul închis în cerc, se poate observa lucrul unei alte mâini, mai puțin destoinice, care desenează miniaturile reprezentând pe evangheliştii Matei, Marcu şi Luca. Însă, spre deosebire de figura severă a lui Ioan, fețele au o expresie mai deschisă, binevoitoare, şi trăsăturile somatice ruseşti sunt clare. Este, evident, vorba de un ucenic rus. Ceea ce îndreptățeşte încă şi mai mult ipoteza identității acestuia cu Rubliov este efortul vizibil al al tânărului artist de a nu sacrifica propria sa concepție despre imagine, mai clară şi luminoasă decât cea bizantină. (Vezi Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes* XIe-XVIe siècles, ed. Thalia, p. 93).

cinci rânduri de icoane suprapuse. Acest iconostas inaugurează iconostasul clasic rusesc despre care Sorin Dumitrescu afirmă că „reprezintă într-adevăr, ipostaza de iconostas cea mai plinită, datorită clasicității sale care reuşeşte să echilibreze forma lui vizuală cea mai stabilă cu potențialul teologic cel mai fecund”[63].

Icoanele din *registrul sărbătorilor* variază în dimensiuni (între 80 şi 81 cm înălțime şi 60 şi 63 cm lățime). Sunt paisprezece icoane care au fost departajate în felul următor: primele şapte sărbători (potrivit ordinii cronologice) ar fi fost pictate de către Rubliov: *Buna Vestire, Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Epifania, Schimbarea la față, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim*. Restul icoanelor, în număr de şapte, este atribuit lui Prohor de Gorodeț: *Cina cea de taină, Răstignirea Domnului, Punerea în Mormânt, Pogorârea la iad, Înălțarea, Pogorârea Duhului Sfânt, Adormirea Maicii Domnului*.

Icoanele pictate de Prohor sunt destul de convenționale. În schimb, cele pictate de Rubliov, aflate în jumătatea stângă a registrului, aduc un suflu proaspăt nu doar în coloristica iconografică ci, lucru remarcabil, în însăşi viziunea teologică pe care icoana o propune celui ce o contemplă.

Astfel, gesturile personajelor sale comunică o blândețe senină, izvorâtă dintr-o pace a inimii. Această atitudine este sugerată prin curbele armonioase ale trupurilor, curbe apropiate ca formă de un arc de cerc deschis în mod dinamic. Pacea lăuntrică şi blândețea par a veni dintr-o perpetuă întoarcere către adâncul de taină al inimii, locul rugăciunii.

În centrul compoziției se află Hristos stând pe tron înveşmântat în straie albe. Din ambele părți, sfinții îşi îndreaptă către el mâinile în rugăciune. Aceste personaje sunt Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, arhanghelii Mihail şi Gavriil, apostolii Petru şi Pavel, părinții Bisericii Vasile cel Mare şi Ioan Gură de Aur, tinerii sfinți militari Dimitrie şi Gheorghe. Toți sunt zugrăviți în atitudine de rugăciune, având mâinile puțin întinse înainte şi capetele uşor plecate în față. Uşoara aplecare a capului se transmite şi trupului care îl urmează într-o uşoară plecăciune. Mişcarea urmează din ambele părți direcția către centru şi-şi găseşte încununarea în figura lui Hristos – centrul tematic şi de idei al întregii compoziții. Imprimarea unei mişcări circulare fiecărei figuri laterale, circularitate care, virtual, se împlineşte în icoana din centru, sugerează atât centralitatea lui

[63] Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman...*, p. 26.

Hristos, hristocentrismul vieții în Dumnezeu, cât şi legătura unică şi directă pe care Hristos o are cu fiecare dintre persoanele umane. Ideea pe care iconostasul ortodox o transmite este aceea că, deşi icoanele *Deisis*-ului se ordonează după un registru linear, în mod virtual, fiecare dintre personajele reprezentate se află lângă tronul Atotțiitorului.

Siluetele înalte, puternice, se reliefează clar pe fundalul auriu. Liniile sunt toate extrem de laconice, combinațiile de culori sunt reduse. Cele unsprezece figuri ce pivotează în jurul icoanei centrale formează un ansamblu calculat astfel încât să poată fi îmbrățişat cu o singură privire.

10. Interpretarea teologică a icoanelor registrului *Deisis*.

Printr-un joc subtil de lumini şi umbre, Teofan subliniază prin plasticitatea formei trăsăturile sufleteşti şi duhovniceşti specifice personajelor reprezentate. Acest lucru este valabil pentru toate icoanele registrului *Deisis*. Pe de altă parte, structura compozițională a icoanei lui Hristos ca Drept Judecător (anexa 1) nu este străină de o icoană a maternității divine – Fecioara Semnului[64], unde Pruncul Emanuel este reprezentat fie pe genunchii Maicii Domnului, fie vizibil într-un medalion înscris în pântecele acesteia, oarecum analog mandorlei în care se află înscris ca Drept Judecător. Cel ce în centrul registrului Deisis şade pe tron de serafimi este Cel ce şi-a făcut tron din mitrasul Maicii Domnului, al cărei pântece, prin naşterea lui Emanuel a devenit mai încăpător decât cerurile[65]. Or, dacă ne gândim că în mijlocul absidei altarului este pictată Fecioara Semnului sau Maica Domnului purtând Fiul-Prunc pe genunchi, înțelegem forța de expresie teologică a erminiei bizantine. Credinciosului care, aflat în mijlocul bisericii, îşi aținteşte ochii spre iconostas i se dezvăluie în limbaj pictural paradoxul întrupării Fiului

[64] Icoana numită *Fecioara Semnului* sau *Platitera ton ouranon* (cea mai încăpătoare decât cerurile) este, de obicei pictată în centrul registrului profeților de pe iconostasul clasic şi în cupola absidei altarului, din această ultimă poziție vizibilă pe deasupra iconostasului.

[65] Axionul cântat la Liturghia Sfântului Vasile cel Mare sintetizează teologia acestei icoane: „De tine se bucură, ceea ce eşti plină de dar, toată făptura, soborul îngeresc şi neamul omenesc, ceea ce eşti biserică sfințită şi rai cuvântător, laudă a fecioriei, din care Dumnezeu S-a întrupat şi prunc S-a făcut Cel ce este mai înainte de veci, Dumnezeul nostru. Că *mitrasul tău scaun l-a făcut şi pântecele tău mai încăpător decât cerurile l-a lucrat* (s.n.). De tine se bucură toată făptura, ceea ce eşti plină de dar, mărire ție" (Axion la Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, Catavasier, EIBMBOR, Bucureşti, p. 92).

lui Dumnezeu. Cel puțin atâta vreme cât iconostasul nu s-a dezvoltat excesiv, acoperind cu totul frescele absidei altarului, chipul, în general sever al Dreptului Judecător din centrul rândului *Deisis* era dublat în plan îndepărtat de chipul Pruncului Emanuel, Dumnezeul cel ce se întrupează şi devine prunc fragil. Pe de o parte, în prim plan, imaginea Dreptului Judecător iar pe de altă parte, în plan îndepărtat, ca un memento perpetuu al bunătății Domnului, imaginea Dumnezeului-prunc, aşezat pe genunchii Maicii Domnului ca pe un tron. Ca o caracteristică a subtilității lui Teofan, icoana Mântuitorului din *Deisis* nu lasă, practic, nici o sugestie de tron vizibil, tronul împărătesc fiind, de fapt, „lumina neapropiată".

În icoana Maicii Domnului (anexa 2), aceasta ridică brațele într-un mod cu totul diferit de toate celelalte personaje pictate. Le ridică şi mai sus decât toți ceilalți, într-un unghi de aproximativ patruzeci şi cinci de grade în raport cu linia orizontală, fapt cu atât mai vizibil cu cât Ioan Botezătorul (situat pe o poziție simetrică, în stânga Mântuitorului) îşi menține brațele oarecum paralele liniei orizontale. În rugăciunea ei pentru lume ea ridică mâinile nu doar ca gest de rugăciune ci ridică mâinile care l-au purtat pe Hristos Prunc. Gestul ei, pe lângă noblețea majestuasă a actului (dramatic în sine) de mijlocire pentru lume are şi o tandrețe maternă. În rugăciunea către Fiul ei, ea ridică (şi oarecum îi arată) mâinile care L-au purtat şi îşi pleacă uşor spre El obrazul stâng într-un gest asemănător icoanei Macii Domnului cu pruncul. În fapt, în această icoană, Maica Domnului are o atitudine destul de asemănătoare cu cea din tipul de icoană Odighitria. Ea este cea care i se adresează lui Dumnezeu cu apelativul Fiule! Prezența ei dă mărturie că Dreptul şi Atotputernicul Judecător este totodată şi cel ce pentru om a asumat stări de maximă fragilitate precum starea de prunc sau cea de victimă. El este „cel blând şi smerit cu inima", cel ce ascultă rugăciunea Maicii Sale.

Icoana *Sfântului Ioan Botezătorul* (anexa 3) a fost pictată pe un panou cu dimensiunile 1:2, o proporție comună şi celoralte icoane din registrul Deisis, cu excepția icoanei lui Hristos. Din punct de vedere tehnic, compoziția a fost făcută pornind de la figuri geometrice precum pătratul şi semicercul (anexa 3 bis). De observat cum pliurile din partea stângă subliniază verticala iar cele din partea dreaptă sunt uşor oblice, pregătind înclinarea capului. În pătratul inferior, gambele şi picioarele se află chiar pe axa verticală iar pliurile de pe genunchi

urcă puțin spre spate. Acest fapt oferă siluetei sfântului un echilibru care susține gestul de respect şi venerație[66].

După chipul Maicii Domnului care exprimă dragoste maternă primenită agapic în jertfa Fiului ei, chipul lui Ioan Botezătorul este cel mai smerit şi mai milostiv din întregul registru. El este singurul personaj reprezentat desculț – semn al ascetismului sever. Chipul său are trăsături ascetice, dar nici urmă de asprime. Dascălul pocăinței şi Înaintemergătorul Domnului a fost aspru cu sine dar în rugăciunea lui pentru lume mijloceşte doar în numele milostivirii Celui ce ridică păcatul lumii – Mielul lui Dumnezeu. Spre Acesta se şi îndreaptă mâinile lui întinse în semn de rugăciune mijlocitoare. Mâinile sale fac un joc subtil. În vreme ce mâna stângă pare a traduce gestual cuvintele "Iată Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii" (Ioan 1; 29), mâna dreaptă, poziționată mult mai în față decât stânga, este înscrisă pe o direcție orizontală şi având palma deschisă, expusă oarecum, vederii. Or, dacă mâinile Maicii Domnului fac trimitere la maternitatea divină, palma deschisă a Înaintemergătorului trimite la botezul Domnului în Iordan de către Ioan. Aceiaşi palmă cu care a turnat atunci apă pe creştetul Mântuitorului, se înalță acum către El în rugăciune. Este şi ceea ce subliniază o cântare liturgică din slujba Sfântului Ioan.

„Mâna ta care s-a atins de preacuratul creştet al Stăpânului şi prin al cărei deget pe Dânsul L-ai arătat nouă, înalț-o către Dânsul pentru noi, Botezătorule, ca cel ce ai îndrăzneală multă; pentru că mai mare decât toți proorocii eşti mărturisit de Dânsul. Şi iarăşi, ochii tăi care au văzut pe Preasfântul Duh pogorându-Se în chip de porumb, ridică-i către Dânsul Botezătorule, milostiv nouă făcându-L. Şi vino de stai împreună cu noi, pecetluind cântarea şi începând Înaintepraznuirea"[67]

Prin aripile lor largi, înclinate şi ele către Hristos, ca şi întreaga lor statură, *arhanghelii Mihail* şi *Gavriil* (anexele 4 şi 5) potențează la maximum centralitatea lui Hristos, subliniindu-se că *„de la El şi prin El şi întru El sunt toate"*(Romani 11; 35). În ceea ce priveşte autorul, cele două icoane au autori diferiți. Icoana arhanghelului Gavriil dezvăluie un meşter iconograf deplin stăpân pe meşteşugul său al cărui stil este comun şi celorlalte icoane cu excepția

[66] Egon Sendler, *Icoana, imaginea nevăzutului*, traducere din limba franceză de Ioana Caragiu ş.a., editura Sophia, Bucureşti, 2005, p. 100.

[67] Imn din slujba ceasului al IX-lea, ziua a cincea, Mineiul lunii Ianuarie, EIBMBOR, Bucureşti, 1997, p. 115-116.

menționată mai sus a icoanelor arhanghelului Mihail, apostolului Petru şi a celor două icoane ale sfinților militari, Gheorghe şi Dimitrie. În icoana arhanghelului Gavriil, meşterul nu s-a temut să abordeze cutele complicate ale veşmintelor care se ordonează riguros, subliniind o logică a interiorității rugăciunii. Liniile ample ale cutelor se adună cuviincios într-un centru situat în mijlocul pieptului. Geometrizarea cutelor togii nu neagă, totuşi, materialitatea lor grea şi totodată spiritualizată prin geometrizare, o reuşită iconografică ce vorbeşte despre măiestria pictorului şi prin care se subliniază forța interioară, „consistența" personajului reprezentat. Aceiaşi forță se discerne în mişcarea uşoară de aducere a genunchiului drept în față. Cu totul altfel este înfățişat arhanghelul Mihail. Toga lui are un desen uimitor de simplu ce contrastează izbitor cu somptuozitatea roşului întrebuințat drept culoare. Liniile trupului trădează o anume stângăcie a iconografului. Aplecarea trunchiului nu are cuviința nobilă a arhanghelului Gavriil iar mişcarea de aducere în față a genunchiului stâng este nesigură. Privirea lui se îndreaptă senin, aproape copilăresc către fața Mântuitorului în vreme ce privirea arhanghelului Gavriil, contemplativă, se îndreaptă undeva către picioarele Mântuitorului. Atât aceste elemente cât şi simetria aproape exactă a desenelor celor două icoane ne dau convigerea că un ucenic a pictat icoana arhanghelului Mihail.

În spatele celor doi arhangheli sunt aliniați *apostolii Petru* şi *Pavel* (anexele 6 şi 7). Deşi din punctul de vedere al măiestriei, icoana Sf. Petru este superioară celei reprezentând pe arhanghelul Mihail şi ea se presupune că este pictată de o altă mână decât cea a lui Teofan. Petru are un pergament închis în mâna stângă iar cu brațul drept arată către Hristos. Sf. Pavel – icoană realizată de Teofan – ține o carte cu ambele mâini. El nu arată spre Hristos. Rugăciunea lui este concentrată în privire.

Atât *Sf. Vasile cel Mare* cât şi *Sf. Ioan Gură de Aur* (anexele 8 şi 9) poartă cărți în brațe – semn al mulțimii învățăturilor lor. Doar Sf. Vasile cel Mare face un gest discret de arătare către Hristos, gest estompat de faptul că mâna sa are ca fundal cartea.

Zugrăvind registrul *Deisis,* Teofan a făcut-o prin prisma experienței şi personalității sale. Icoanele catedralei Bunei Vestiri păstrează încă spiritul general al picturilor murale din biserica Spas Preobrajanie şi neputând fi nicidecum atribuite unui meşter rus. Coloritul lor este dramatic, liniile sunt pline

de forță dar lipseşte acea copilărie şi simplitate fără urmă de încrâncenare caracteristică icoanei ruseşti. În al său *Deisis,* Teofan subliniază rugăciunea sfinților pentru neamul omenesc. Chipul lui Hristos are o anume nuanță de severitate care va lipsi cu totul din icoanele lui Rubliov. Totuşi, nu putem fi de acord cu Victor Lazarev care crede că „întreaga concepție care stă la baza cinului *Deisis* este determinată de coliziunea dramatică dintre Hristos neînduplecatul, nedispus să ierte pe nimeni, şi sfinții care-l imploră să fie milostiv"[68]. Chiar dacă nu are trăsăturile blânde ale icoanelor lui Rubliov (nelipsite nici ele de fermitate), Hristos din *Deisis*-ul lui Teofan nu este judecătorul neîndurător care trimite neîndurător păcătoşii în iad. Mâna lui binecuvintează, nu face nici un gest teatral. Deschiderea mâinii în semnul binecuvântării este mărturia susținerii continue a făpturii de către Ziditorul şi Mântuitorul ei. „Deschizând Tu, mâna Ta, toate se vor umple de bunătăți. Dar întorcându-ți Tu fața Ta, se vor tulbura; lua-vei duhul lor şi se vor sfârşi şi în țărână se vor întoarce" (Ps. 103; 29-30).

11. „Cinul" de la Zvenigorod

Un document din secolul al XVIII-lea menționează acest cin[69] în inventarul mânăstirii Savvin-Storojevski[70]. Dat fiind faptul că dimensiunile icoanelor sunt prea mari în raport cu dimensiunile bisericii de piatră Naşterea Maicii Domnului din cadrul acestei mânăstiri, se pare că acest cin ar fi fost pictat pentru o biserică de lemn ridicată înaintea anului 1406. Nu ştim cum arăta acea biserică dar distanța dintre stâlpii interiori orientali trebuie să fi fost destul de mare pentru a cuprinde un *Deisis* de genul acesta.

Doar trei icoane s-au păstrat din acest cin până în zilele noastre: Iisus Pantocrator, Arhanghelul Gavriil şi Apostolul Pavel. Dacă ne gândim că în stânga şi în dreapta Mântuitorului se aflau icoanele „obligatorii" – Maica Domnului şi Ioan Botezătorul iar icoanele Arhanghelului Mihail şi Apostolului

---

[68] *Ibidem*, p. 156.

[69] Termenul *cin* este un cuvânt slavon care înseamnă rang, registru. Registrul Deisis este numit în tradiția rusă *cin.*

[70] Cf. Nathalie Labreque – Pervouchine, *L'iconostase :une évolution historique en Russie,* Les éditions Bellarmin 8100, boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1982, p. 137.

Pavel trebuie să fi avut o corespondență simetrică în icoanele Arhanghelului Gavriil şi Apostolului Petru, numărul inițial al icoanelor cinului trebuie să fi fost de cel puțin şapte.

Cele trei icoane păstrate ale cinului sunt busturi. În acea epocă acestea erau cele mai răspândite în Rusia. Noutatea adusă de Rubliov constă în primul rând în mărimea neobişnuită a icoanelor. Icoana Mântuitorului măsoară 1,58/1,06m, cea a Arhanghelului Mihail 1,58/1,08m iar cea a Apostolului Pavel 1,60/1,09m.

– **Icoana Mântuitorului** (vezi anexa 11)

Mântuitorul este înfățişat frontal, privind în față. Părțile deteriorate din icoană pot fi reconstituite cel mai bine după cea mai bună copie a acestei icoane, anume cea aflată la mânăstirea Nikolski. În acea copie, Hristos ține Evanghelia deschisă la cuvintele: „Nu judecați după înfățişare, ci judecați după dreptate. Căci cu judecata cu care judecați, veți fi judecați şi cu măsura cu care măsurați vi se va măsura". Sunt două versete din evanghelii diferite: Ioan 7,24; Matei 7,2. Comentatorii ruşi ai icoanei[71] (poate şi datorită cadrului ideologic comunist) interpretează acest text, coroborat cu privirea blândă a lui Hristos, drept un semn al sensibilității artistului la evenimentele tragice ale timpului său. Nu credem că această interpretare este eronată decât în măsura în care este unilaterală. Trebuie să avem în vedere că Rubliov era un om dedicat idealului monahal suprem, theosis – îndumnezeirea. Icoanele sale nu aveau drept prim scop îmblânzirea clasei exploatatoare spre binele celor exploatați. Ele nu urmăreau ameliorarea tipului uman sau social, caracteristic unei epoci anume ci dădeau mărturie despre chipul lui Dumnezeu în om, despre frumusețea plinătății harului. Contemplarea lor deştepta dorul după chipul lui Dumnezeu, după „frumusețea cea dintâi" a omului.

Dacă ne întrebăm ce anume face ca icoana Mântuitorului de la Zvenigorod să fie deosebită de multe alte icoane, răspunsul este acesta: privirea. Privirea lui Hristos din Icoana Mântuitorului de la Zvenigorod nu poate fi descrisă cu termeni psihologici deşi încercările de descriere a icoanei au rămas cantonate în spațiul psihologiei umane. Nu este aspră, nu este duioasă, nu este blândă. Nu

[71] Vezi V. Pluguin, *Mirovozzrenije Andreja Rubleva. Drevnerusskaja zivopis' kak istoriceskij istocnik* (Viziunea lui Andrei Rubliov asupra lumii. Arta rusă veche – sursă istorică), Izd. Mosk. Univ., 1974 p. 32.

este privirea unui om ci a Dumnezeului-Om care îşi contemplă în fiecare om propriul său chip. În această icoană raportul icoană – privitor se răstoarnă. Nu atât omul contemplă chipul lui Dumnezeu cât mai ales Dumnezeu contemplă în om chipul Său aşa cum ar fi el vindecat de patimi şi luminat de har. „Nu judecați după înfățişare...", spune Hristos. El însuşi nu judecă după înfățişare; privirea Lui nu caută ochii celui aflat înaintea icoanei, nu caută aparența, fața văzută a lumii şi a omului ci acea realitate spirituală pe care a făcut-o accesibilă omului din fața Lui, realitate despre care icoana Sa dă mărturie.

Mai mult decât oricare alt iconograf, Rubliov a ştiut într-atât să redea frumusețea chipului lui Hristos, frumusețea omului îndumnezeit, încât năzuința acestei frumuseți îi devine omului cel mai aspru judecător. Frumusețea chipului omenesc transfigurat de prezența harului este oglinda care prin contrast induce conştientizarea urâțeniei chipului desfigurat de patimi.

„Nu judecați după înfățişare ci judecați după dreptate!". Dreptatea după care trebuie făcută judecata este *dreptatea lui Dumnezeu*. Sensul ei îl descoperă Apostolul Pavel:

„Dar dreptatea lui Dumnezeu vine prin credința în Iisus Hristos, pentru toți şi peste toți cei ce cred, căci nu este deosebire. Fiindcă toți au păcătuit şi sunt lipsiți de slava lui Dumnezeu; Îndreptându-se în dar cu harul Lui, prin răscumpărarea cea în Hristos Iisus. Pe Care Dumnezeu L-a rânduit (jertfă de) ispăşire, prin credința în sângele Lui, ca să-Şi arate dreptatea Sa, pentru iertarea păcatelor celor mai înainte făcute" (Romani, 3; 23-25).

– **Icoana Arhanghelului Mihail** (vezi anexa 12) este, cu siguranță, una dintre cele mai impresionante reprezentări de acest fel. Rubliov pictează un arhanghel cu trăsături isihaste, o ființă interioară nefragmentată, oarecum omogenizată şi devenită integral capabilă de linişte (*hesychia*). Pe chipul lui se citesc delicatețe şi blândețe de un cu totul alt ordin decât cele psihologice. Nimic nu dă senzația de pasivitate. Contemplația nu este pasivitate ci acțiune în cel mai înalt grad, participare la viața lui Dumnezeu. Totul este pace lăuntrică şi tăcere. În fapt, aşa cum arată părintele Andrei Scrima,

> (...) isihia, ca experiență spirituală, are două componente: *tăcerea* şi *pacea.* Prima nu trebuie confundată cu mutenia, ea nu e nicidecum retragere din fața cuvântului, ceea ce ar putea reprezenta o greşală, o abdicare sau pur şi simplu o comoditate. Tăcerea merge mai departe decât condiționările ei exterioare. Ea constă, în primul rând, în depăşirea oricărei dihotomii între

spirit şi cuvânt, acea dihotomie între subiect şi obiect care, tocmai ea, generează *dis-cursul* (în care e conținută ideea dualității, a separării). Apoi, în profunzimile tăcerii, are loc uimirea: în fața realității ultime, cuvântul nostru nu poate decât să tacă. Numai tăcerea e, în acest caz, semnificativă [72].

Asemănarea cu chipurile îngerilor Troiței lui Rubliov este evidentă dar merge până la un punct. Pe chipurile acelora se poate discerne o anume majestate a atotputerniciei. Fața arhanghelului Mihail trădează incandescența calmă a rugăciunii îndărătul căreia se presimte lacrima harului. „Cum sunt aceste lacrimi – se întreabă Sfântul Grigorie Palama – cărora rugăciunea le este maică şi fiică? Nu sunt dureroase şi amare şi muşcătoare prin fire celor ce au gustat de curând din fericitul plâns, iar celor ce s-au bucurat de el din plin nu li se prefac în dulci şi nedureroase?"[73]. Ochiul senin al inimii străpunse de har, privirea arhanghelului contemplă oarecum lăuntric adâncul insondabil al lui Dumnezeu „cel ce face pe îngerii Săi duhuri şi pe slugile sale pară de foc" (Ps. 103; 5).

– **Icoana Apostolului Pavel** (vezi anexa 13)

Pe chipul lui Pavel se citeşte „gândul lui Hristos" (I Cor. 2; 16) despre care le vorbea corintenilor. Este vorba de jertfa de sine, lucru pe care îl clarifică în epistola către filipeni: "Gândul acesta să fie în voi care era şi în Hristos Iisus, Care, Dumnezeu fiind în chip, n-a socotit o ştirbire a fi El întocmai cu Dumnezeu, ci S-a deşertat pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se asemenea oamenilor, şi la înfățişare aflându-Se ca un om, S-a smerit pe Sine, ascultător făcându-Se până la moarte, şi încă moarte pe cruce" (Filp. 2; 5-8). Chipul lui exprimă uimirea calmă, doxologică, înaintea tainelor dumnezieşti, înțelepciunea acestei cunoaşteri. Pe aceasta o şi propovăduia apostolul: "Înțelepciunea o propovăduim la cei desăvârşiți, dar nu înțelepciunea acestui veac, nici a stăpânitorilor acestui veac, care sunt pieritori, ci propovăduim înțelepciunea de taină a lui Dumnezeu, ascunsă, pe care Dumnezeu a rânduit-o mai înainte de veci, spre slava noastră (I Cor. 2; 6-7). Ce este această înțelepciune dacă nu harul Duhului Sfânt de care nu doar o dată vorbeşte şi apostolul Pavel şi asupra cărora vor insista atât de mult scriitorii isihaşti? Harul este cel care „vorbeşte omului cu

[72] André Scrima, *Despre isihasm....*, p. 127-128.

[73] Sfântul Grigorie Palama, *Despre rugăciune*, în „Filocalia", vol. VII, ed. cit., p. 230.

şi îl face capabil să experimenteze misterul lui Dumnezeu, să îl guste, să îl sesizeze nu numai cu inteligența, ci cu toate nivelurile ființei lui”[74].

12. Legătura dintre iconostas şi canonul euharistic. Semnificația teologică a iconostasului.

Unul dintre cele mai grave aspecte referitor la Taina Euharistiei a fost renunțarea la lectura cu voce tare a rugăciunilor euharistice. Prin aceasta, poporul credincios a fost privat de extraordinara frumusețe şi bogăție teologică conținute în aceste rugăciuni. Mai mult chiar, sensul Sfintei Liturghii a fost estompat. Alexandre Schmemann a pus foarte bine în evidență paradoxul situației: „de secole, poporul lui Dumnezeu, laicii pe care apostolul Petru îi numeşte « seminție aleasă, preoție împărătească, neam sfânt, popor agonisit de Dumnezeu » (I Petru, II, 9), nu aud, şi de aceea nu cunosc rugăciunea tuturor rugăciunilor prin care se săvârşeşete Taina şi prin care se împlineşte însăşi esența şi chemarea Bisericii. Toți cei care se roagă aud ecfonise separate şi fraze fragmentate. Legătura dintre ecfonise şi fragmente, şi uneori chiar sensul acestora rămân pentru ei de neînțeles, ca de exemplu: „cântare de biruință cântând, strigând, glas înălțând şi grăind...”[75].

După ce rugăciunile euharistice s-au scufundat în tăcere, programul iconografic al iconostasului s-a dezvoltat în aşa manieră încât a asumat conținutul teologic al acestora, devenind, s-ar putea spune, o *rostire vizuală* a canonului euharistic. De asemenea, în special registrul Deisis al iconostasului a reuşit să transpună vizual specificul rugăciunii euharistice: rugăciunea de mulțumire doxologică, de mijlocire agapică pentru toată făptura.

---

[74] André Scrima, *Despre isihasm...*, p.147.

[75] Alexander Schmemann, *Euharistia,* Ed. Anastasia, Bucureşti, f.a., p. 176.

13. Rostirea rugăciunilor euharistice în primele secole creştine

Este evident că rugăciunile euharistice erau pronunțate cu voce tare în primele veacuri creştine. Mântuitorul Iisus Hristos nu a mulțumit în secret la Cina cea de Taină: *„Iar pe când mâncau ei, Iisus, luând pâine şi binecuvântând, a frânt şi, dând ucenicior, a zis: Luați, mâncați, acesta este trupul Meu."* (Matei 26; 26). De asemenea, apostolii nu au ascuns cuvintele rugăciunilor: „Şi zicând acestea şi luând pâine, a mulțumit lui Dumnezeu înaintea tuturor şi, frângând, a început să mănânce" (Fapte 27; 35). Exemplele ar putea continua.

Pentru perioada primelor veacuri creştine, pronunțarea cu voce tare este susținută de faptul că rugăciunile euharistice au fost redactate la persoana I-a plural. Aceasta indică faptul că preotul asuma întreaga comunitate[76]. Prin structura lor dialogică, rugăciunile euharistice exprimă concelebrarea preotului şi a poporului. Adunarea aderă la fiecare rugăciune prin Amin. Fiecare dintre ele este pronunțată în numele nostru (în afara unei rugăciuni a preotului pentru el însuşi, citită în timpul Imnului heruvimic)[77]. Conținutul tuturor rugăciunilor pune în evidență dialogul dintre Dumnezeu şi comunitate: „Pentru toate acestea mulțumim Ție şi Unuia-născut Fiului Tău şi Duhului Tău celui Sfânt, pentru toate pe care le ştim şi pe care nu le ştim..."[78].

Există de asemenea alte argumente, precum de pildă traducerea etiopiană a Tradiției apostolice a lui Ipolit. În această versiune există o indicație care probează că în epoca lui Ipolit, anaforaua era încă recitată cu voce tare: „Nu este nevoie ca episcopul să învețe pe de rost cuvintele ci trebuie să le pronunțe clar şi atent"[79].

Eusebiu de Cezareea ne furnizează o altă mărturie în a sa Istorie Bisericească[80] cu privire la un creştin care fusese botezat de către eretici dar care trăise apoi în comuniune cu Biserica apostolică. Se punea întrebarea dacă botezul

---

[76] Panagiotis Trembelas, *L'audition de l'anaphore par le peuple,* în *1054-1954, L'église et les églises - Études et travaux sur l'Unité chrétienne offerts à Dom Lambert Beauduin,* Edititions de Chevetogne, 1955, p. 209.

[77] A. Schmemann, op. cit. p. 20.

[78] Rugăciune din Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Liturghier, ed. cit. p. 160.

[79] Charles Harris, *Liturgy and Worship,* Londres, 1947, p. 766 apud. Panagiotis Trembelas, *L'audition de l'anaphore par le peuple,* în *„1054-1954, L'église et les églises - Études et travaux sur l'Unité chrétienne offerts à Dom Lambert Beauduin"*, p. 211.

[80] Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclèsiastique*, S.C. 41, 1955, VII, 9, p. 144.

primit la eretici putea fi recunoscut. Episcopul Dionisie al Alexandriei îl recunoaşte şi expune raţiunea care îl determinase să o facă: „El ascultase, într-adevăr Euharistia, răspunsese Amin, stătuse în picioare înaintea mesei şi întinsese mâinile pentru pentru a primi această sfântă hrană, fusese mult timp părtaş Trupului şi Sângelui Domnului Nostru; nu aş fi îndrăznit să îl înnoiesc de la început".

13.a. Novela 137 a Împăratului Iustinian şi efectul ei

Din nefericire, câteva secole mai târziu, situaţia va fi total diferită. Astfel, Împăratul Iustinian, în ultimul său an de viaţă a considerat necesar să intervină printr-o *novella* pentru a corija o situaţie pe care o credea vătămătoare pentru poporul credincios: imposibilitatea de a asculta rugăciunile euharistice. Novela 137 a lui Iustinian, datează din 26 martie 565: „...poruncim ca toţi episcopii şi preoţii să facă dumnezeiasca Ofrandă şi rugăciunea de la Sfântul Botez nu în tăcere, ci cu glas auzit de preacredinciosul popor, pentru ca şi de aici sufletele celor care le ascultă să se scoale spre o mai mare străpungere (a inimii) şi spre lauda Stăpânului Dumnezeu. (...). De aceea, aşadar, se cuvine ca rugăciunea de la Sfânta Ofrandă şi celelalte rugăciuni să fie oferite cu glas tare de preacuvioşii episcopi şi preoţi Domnului nostru Iisus Hristos Dumnezeul nostru împreună cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt. Bine ştiind preacuvioşii preoţi că dacă trec cu vederea ceva din acestea vor avea de dat răspuns şi la înfricoşătoarea judecată a Marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, dar nici noi cunoscând acestea nu vom avea linişte, nici nu le vom lăsa nerăzbunate. (...)[81].

Nu putem decât să presupunem cu privire la efectul novelei 137. Se pare că a avut un efect limitat. Conform unei informaţii furnizată de către Ioan Moshu, în vremea publicării novelei lui Iustinian existau încă preoţi care aveau obiceiul de a pronunţa rugăciunile cu voce tare. Proba constă într-o povestire ai cărei protagonişti – nişte copii, cunoşteau pe de rost rugăciunile euharistice pentru că *le ascultau adesea recitate.* Săvârşind Liturghia în joacă, în urma rostirii cu voce tare a anaforalei s-a pogorât foc din cer, care a mistuit pâinile şi chiar şi pietrele pe care copiii aduceau jertfa. Iar pe acel loc, pe care copiii au fost martorii acestei

[81] Traducerea novelei este preluată din lucrarea lui *Karl Chiristian Felmy, De la Cina de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe* – trad. Românească, Deisis, Sibiu, 2004, p. 129-132.

minuni, mai târziu s-a contruit o mânăstire. „S-a întâmplat că acel care o făcea pe preotul să ştie pe de rost anaforaua, pentru că este obiceiul în Biserică, ca la Sfintele Slujbe, copiii să stea în faţa sfântului altar şi să se împărtăşească cu Sfintele Taine, îndată după clerici. Şi pentru că în unele locuri preoții obişnuiesc să rostească cu glas mare rugăciunile, s-a întâmplat ca aceşti copii să învețe rugăciunea sfintei anaforale, din faptul că aceasta a fost rostită cu glas mare neîncetat"[82].

Cu toate acestea, de la sfârşitul secolului al VIII-lea (aşa cum dă mărturie codexul Barberini care este datat în jurul anului 800), o parte majoră a euharistiei bizantine, în ciuda prescripțiilor şi amenințărilor imperiale, erau rostite *μυστικως*, (tainic, şoptit). Însăşi indicațiile tipiconale menționează cuvântul *μυστικως* ca o indicație pentru celebrant.

13.b. Cauzele care au condus la lectura în taină a rugăciunilor

L. Bouyer susține o teză mai veche[83], potrivit căreia, starea actuală ar fi fost cauzată de înmulțirea numărului cântărilor colective, fapt care a determinat liturghisitorii să urmeze rostirea rugăciunilor cu voce joasă de fiecare dată când corul cânta. Apoi reluau cu voce tare cuvintele care declanşau o nouă intervenție corală. Este ipoteza unei pure neglijențe determinată de o regretabilă rutină clericală care tindea inerțial spre grăbirea sfârşitului slujbelor. L. Bouyer afirmă de asemenea că s-ar putea presupune un proces de cauzalitate reciprocă: cânturile corale, dezvoltându-se, au dat primul pretext unei recitări expeditive, încete şi grăbite din partea celebrantului. În replică, acest fapt a favorizat „o extensie a cântărilor corului, în aşa fel încât nu era necesar a rămâne în final decât câteva ecfonise scurte ale celebrantului, punctând o suită de cântări[84].

Joseph Dwirnyk crede că „era purtată permanent în minte grozăvia păcatului, fapt pentru care era încercată o anume stânjeneală înaintea misterelor creştine. Era firesc, deci, ca aceasta să fie urmată de o teamă plină de reverență

---

[82] Ioan Moshu, *Limonariu sau Livada duhovnicească,* trad. rom., Teodor Bodogae, Ed. Episcopiei Alba-Iulia, Alba-Iulia, 1991, p.192.

[83] I.M.Hanssens, *Institutiones liturgicae de ritibus orientalibus,* tomus III, pars altera, Roma, 1932, p. 484; L. Bouyer, *Eucharistie,* Paris, 1966, p. 358.

[84] L. Bouyer, op. cit. p. 358.

înaintea altarului, tronul lui Hristos, înaintea acestui « sfânt şi înfricoşător scaun »"[85]. El afirmă că această stare de spirit se poate distinge în formularul liturgic al Sfântului Vasile cel Mare. Viziunea lui Dwirnyk este, totuşi, unilaterală. Este adevărat (şi aici Dwirnyk are dreptate) că rugăciunile invită la conştientizarea stării de păcat, dar, în acelaşi timp ele cheamă şi la conştientizarea infinitei iubiri divine. Acestea sunt două coordonate esențiale ale rugăciunii creştine, coordonate ilustrate minunat în anaforaua Sfântului Vasile cel Mare. Taina mântuirii omului nu apare unilateral ca un *mysterium tremendum*, mister înfricoşător, înaintea căruia omul se cutremură, ci apare, mai curând o taină a uimirii euharistice, *taina uimirii întru mulțumire şi slăvire* înaintea infinitei milostiviri cu care Dumnezeu Se pleacă spre om, în ciuda nevredniciei acestuia. Se poate constata acest lucru chiar din prima frază a anaforalei, care, prin invocarea succesivă a mai multor nume divine, conduce gradual către o intimitate spirituală din ce în ce mai mare:

Cel ce eşti, Stăpâne, Doamne, Dumnezeule, Părinte, Atotțiitorule cel închinat,....

Preotul începe, aşadar, prin a-L invoca pe Dumnezeu cu numele descoperit lui Moise, nume pe care evreii din tradiția iudaică târzie îl socoteau atât de înfricoşător încât nu cutezau să-l rostească (aici se justifică expresia *mysterium tremendum*). Continuă apoi cu invocarea Lui ca *Stăpân*, deci, cu intrarea în relație cu El de pe treapta de rob al Său, lucru deloc degradant în logica teologică, fiind, dimpotrivă, condiția primirii înfierii divine, al cărei har este afirmat ceva mai departe prin chemarea lui Dumnezeu ca *Părinte Atotțiitor*[86].

A lăuda, a binecuvânta, a mulțumi Domnului înseamnă a asuma atitudinea firească a omului creat după chipul lui Dumnezeu şi, în ultimă instanță, atitudinea specifică stării de îndumnezeire. În starea de cădere a urmaşilor lui Adam, asumarea acestei atitudini este condiționată şi de păstrarea *inimii înfrânte şi sufletului smerit*, expresii care sintetizează asceza creştină al cărei unic scop constă în reuşita deschiderii către har prin permeabilizarea inimii învârtoşate.

[85] Joseph Dwirnyk, *op. cit.* p. 28.

[86] În logica teologică a traseului ascetic creştin, asumarea stării de rob al lui Dumnezeu coincide cu dobândirea înfierii dumnezeieşti. În Pilda fiului risipitor, revendicarea în pocăință a stării de rob nu dobândeşte decât reconfirmarea stării de fiu.

(...) *vrednic cu adevărat şi drept şi cuvenit lucru este pentru marea cuviinţă a sfinţeniei Tale, pe Tine a Te lăuda, Ţie a-Ţi cânta, pe Tine a Te binecuvânta, Ţie a ne închina, Ţie a-Ţi mulţumi, pe Tine a Te slăvi, Cel ce singur eşti Dumnezeu cu adevărat, şi Ţie a-Ţi aduce această slujbă duhovnicească a noastră, cu inimă înfrântă şi cu suflet smerit;* (...).

Acest Dumnezeu, „Cel ce este", ni s-a descoperit în final ca Tată, precum arată prima frază care poate fi socotită o reactualizare vie, personală, a istoriei revelaţiei divine. Geniul teologic al acestei rugăciuni provine şi din reliefarea echilibrată atât a transcendenţei divine cât şi a iubirii desăvârşite, personale, întru care El ni se face accesibil ca Tată. Pe de o parte, *Stăpân al tuturor, Domn al cerului şi al pământului şi a toată făptura cea văzută şi cea nevăzută, Cel ce şade pe scaunul slavei şi priveşte adâncurile, Cel ce este fără de început, nevăzut, neajuns, necuprins, neschimbat...* . Pe de altă parte, El este *Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos, al marelui Dumnezeu şi Mântuitorului nostru, nădejdea noastră*. El este Cel ce a venit spre noi, cei ce ne-am îndepărtat de El. Omul devine fiinţă doxologică şi euharistică prin conştientizarea (în rugăciune) a propriului neant înnobilat de dragostea lui Dumnezeu.

(...) *zidind pe om, luând ţărână din pământ şi după chipul Tău, Dumnezeule, cinstindu-l, l-ai pus în raiul desfătării, făgăduindu-i întru paza poruncilor Tale viaţă fără de moarte şi moştenirea veşnicelor bunătăţi. Dar neascultându-Te pe Tine, Adevăratul Dumnezeu, Care l-ai făcut pe dânsul şi amăgirii şarpelui supunându-se şi dat fiind morţii pentru păcatele sale* (...).

Este adevărat că textul prezintă în termeni oarecum aspri nimicnicia umană, împrejurul căreia nu pune frunze de smochin dar această asprime este mereu biruită de accentul final, aşezat totdeauna pe dragostea lui Dumnezeu, pe faptul că această dragoste l-a însoţit pe om şi în căderea sa de la viaţa în Dumnezeu. Chiar dacă ne aflam într-o stare de sclavie spirituală (*vânduţi sub păcat*), el nu ne-a disprețuit, ne-a purificat, ne-a înnobilat. Conştiinţa propriei nimicnicii înaintea dragostei infinite a lui Dumnezeu nu ar trebui să trezească în om teama de Dumnezeu ci mai curând dragostea de Dumnezeu, pentru că ea este dovada că „El ne-a iubit pe noi întâi" (1 Ioan, 4, 19).

„Şi vieţuind El în lumea aceasta, dându-ne porunci de mântuire, scoţându-ne pe noi din rătăcirea idolilor, ne-a adus la cunoaşterea Ta, a Adevăratului Dumnezeu şi Tată, agonisindu-ne pe noi Sieşi popor ales, preoţie împărătească, neam sfânt. Şi curăţindu-ne prin apă şi sfinţindu-ne cu Sfântul Duh, S-a dat pe Sine schimb morţii, întru care eram ţinuţi, fiind vânduţi sub păcat".

Unde este, aşadar, frica? Unde este stânjeneala de care vorbeşte Joseph Dwirnik? În anaforaua Sfântului Vasile cel Mare există o atmosferă de noblețe luminoasă, o stare de doxologie euharistică.

Lectura cu voce joasă este cea care trimite la o stare de *mysterium tremendum* mai curând decât lectura cu voce tare. În orice caz, originea lecturii cu voce joasă trebuie căutată în altă parte şi nu în textul însuşi.

Este posibil ca lectura secretă a rugăciunilor să fi rezultat din tendința de a pune în evidență sacralitatea textului şi a evenimentului. Aceasta este ipoteza susținută de către Karl Christian Felmy[87]. Într-adevăr, după anul 313 cultul s-a deschis maselor şi, în consecință, relaxării şi riscului de a vedea tainele întinate de către cei nevrednici[88]. „Când rugăciunile sale sunt pronunțate cu voce joasă, Euharistia devine *mysterium tremendum.* Însă ceea ce (lucru accentuat şi astăzi) era menit să slujească protejării anaforalei, a textului sfânt şi lucrării sfinte, a slujit ulterior disoluției lor treptate: cu excepția epiclezei, rugăciunile spuse în taină sunt parcurse adeseori superficial şi mult prea repede, ba uneori sunt chiar sărite, şi nu mai sunt considerate drept însăşi inima slujbei dumnezeieşti. O arată mai ales comentariile liturgice ale Bisericii bizantine de după epoca lui Iustinian: textele rugăciunilor sunt ultrasacralizate, dar îşi pierd astfel semnificația reală şi nu mai sunt explicate. Comentariile liturgice nici nu le mai redau. Dacă anaforaua însăşi, devenită acum rugăciune rostită în taină, rămâne de regulă încă intactă, în practică alte rugăciuni rostite în taină vor fi lăsate afară cu totul”[89].

Care este motivul real? Neglijența sau poate din contră, un exces de pietate? Este posibil ca ambele două motive să fi contribuit împreună la faptul că altarul a devenit un loc inaccesibil prezenței fizice a credinciosului simplu, şi, de asemenea, privirii şi auzului său.

Trebuie remarcat că în secolul al VI-lea, când Împăratul Iustinian I (prin novela 137) poruncea preoților să pronunțe rugăciunile euharistice cu voce tare pentru ca poporul să poată înțelege bogăția conținutului lor teologic, exista doar

---

[87] Karl Chiristian Felmy, *De la Cina de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe,* trad. rom. Preot Prof. Ioan Ică, Deisis, Sibiu, 2004, p. 129.

[88] Macarios Simonopetritul, *Triodul Explicat,* trad. rom. diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 2000, p. 17.

[89] Karl Chiristian Felmy, *op. cit*. p. 129.

un iconostas incipient, o colonadă şi un văl care nu aveau consistența fizică pentru a împiedica o bună audiție a rugăciunilor. Această observație este foarte importantă pentru a arăta că *nu dezvoltării iconostasului i se poate imputa rostirea în şoaptă a rugăciunilor*.

Ceea ce exista însă deja era un *sentiment de separare* între preoți şi credincioşi, ceea ce în final a condus către o separare fizică. În secolul al XI-lea, orice acces vizual sau auditiv către altar era strict interzis poporului credincios. Această interdicție a fost formulată clar de către Nichita Stithatul[90] în scrisorile adresate unui ucenic:

> 1. „Dacă tu gândeşti că apelul: « Uşile, uşile! Să luăm aminte! » se raportează la taina jertfei divine şi nesângeroase şi că este îngăduit, precum scrii, tuturor celor care sunt prezenți acolo atunci când este permis, atunci când tainele dumnezeieşti se săvârşesc, de a accede la contemplarea lor şi de a le privi fără oprelişte, iată încă un lucru care nu este plăcut nici virtuții şi nici înțelepciunii tale, căci contemplația şi vederea tainelor sunt cu totul rezervate prin porunca lui Dumnezeu şi a Apostolilor Săi, preoților care aduc ofranda, precum este scris"[91].
>
> 2. „(...) Este cu desăvârşire interzis unui laic chiar să şi vorbească şi să învețe în biserică, încă şi mai puțin să privească înfricoşătoarele taine ale sfintei jertfe..."[92].
>
> 3. „(...) Află că locul laicilor în adunarea credincioşilor, la momentul săvârşirii sfintei jertfe, este departe de sfântul altar. Interiorul altarului este rezervat preoților, diaconilor şi ipodiaconilor; spațiul din preajma altarului este al monahilor şi al altor cete ale ierarhiei noastre; în spatele lor spațiul este al laicilor, după dispoziția transmisă de către Apostolii lui Hristos pentru Biserica comună a credincioşilor şi descrisă de către Dionisie şi Clement, apostolii lui Petru şi Pavel. Cum, aşadar, de la o asemenea

[90] Puține detalii sunt cunoscute în legătură cu viața Sfântului Niceta Stithatul. Se pare că s-a născut în jurul anului 1005. A fost ucenic şi biograf al Sfântului Simeon Noul Teolog (917-1022), fiind monah la mânăstirea Studion din Constantinopol. Din scrisorile sale către un ucenic care îi ceruse lămuriri, reproducem câteva fragmente.

[91] Nichita Stithatul, *Opuscules et Lettres*, S.C. 81, Paris, 1961, *Lettres Annexes* VIII, 1.p. 281.

[92] *Ibidem,* p. 283.

distanță, laicul, cel căruia îi este interzis, poate el să privească tainele lui Dumnezeu săvârşite cu cutremur de către preoți?”[93].

4. „Dacă tu pretinzi, pe de altă parte că este convenabilă capela din casa ta, deşi ea pune laicii prezenți în situația de a se apropia de altar în timpul celebrării sacrificiului nesângeros, aceasta te condamnă grav, pe tine stăpînul casei, care, în acelaşi timp ignorant şi savant, loveşti învățătura Apostolilor şi a părinților”[94].

Din fragmentele citate mai sus, reiese faptul că Nichita Stithatul era credincios concepției lui Dionisie Pseudo Areopagitul potrivit căruia harul lui Dumnezeu se pogoară peste şirurile inferioare ale ierarhiei prin mijlocirea personală a ierarhilor. Fragmentele citate relevă o atitudine mult diferită de cea a însuşi textului anaforalei Sfântului Vasile cel Mare care, împrumutând expresiile Sfântului Apostol Petru, subliniază noblețea la care poporul lui Dumnezeu a fost ridicat prin Iisus Hristos: *Şi viețuind El în lumea aceasta, dându-ne porunci de mântuire, scoțându-ne pe noi din rătăcirea idolilor, ne-a adus la cunoaşterea Ta, a Adevăratului Dumnezeu şi Tată, agonisindu-ne pe noi Sieşi popor ales, preoție împărătească, neam sfânt. Şi curățindu-ne prin apă şi sfințindu-ne cu Sfântul Duh, S-a dat pe Sine schimb morții, întru care eram ținuți, fiind vânduți sub păcat.* Tocmai auzirea acestei rugăciuni socoteşte Nichita Stithatul a fi o impietate din partea poporului lui Dumnezeu.

Novela Împăratului Iustinian a fost un act singular şi nu a reuşit să împiedice evoluția ulterioară destul de gravă. Dacă cele mai importante rugăciuni sunt pronunțate în şoaptă, ele îşi pierd dubla orientare, pentru că rugăciunile euharistice au fost mereu orientate atât către darurile euharistice cât şi către comunitatea locală prezentă la liturghie. Ascultând rugăciunile euharistice, poporul credincios rememora etapele răscumpărării omului de către Dumnezeu, îl cunoştea pe Dumnezeu prin intermediul faptelor prin care El l-a mântuit pe om. Or, „este cu neputință a cunoaşte pe Dumnezeu şi a nu-i mulțumi, tot aşa cum nu este cu putință să mulțumeşti lui Dumnezeu necunoscându-L. Cunoaşterea lui Dumnezeu transformă viața noastră în

[93] *Ibidem*, p. 285.
[94] *Ibidem*

mulțumire, iar mulțumirea transformă veşnicia în viață veşnică[95]. În acest spirit care ia ca punct de plecare Ioan 17;3[96], una dintre caracteristicile rugăciunilor Bisericii a fost aceea de a uni învățătura cu doxologia. Însă lectura cu voce joasă a rugăciunilor face ca învățătura să se disocieze de doxologie. „Întâi-stătătorul, care în biserica primară rostea rugăciunea euharistică, îşi exercita prin aceasta şi slujirea sa de învățător. Acum el devine doar un săvârşitor al cultului la altar. Această evoluție unilaterală a produs apoi, în timpul Reformei, evoluția unilaterală de mai târziu: *învățătura* nu mai este atunci decât o simplă instrucție, nu mai e doxologie şi nu mai *transformă"*[97].

14. **Rugăciunile euharistice şi iconostasul**

Nu „tăcerea tainelor" a condus în mod direct la dezvolatarea iconostasului. Totuşi, în cele mai bune variante ale sale, iconostasul este o excepțională reprezentare vizuală a miezului de foc al Liturghiei – rugăciunile euharistice. Chiar dacă nu au mai fost exprimate prin centrul de forță al spiritualității liturgice – cuvântul euharistic de rugăciune, învățătura şi doxologia creştină au fost proclamate de o iconografie tot mai complexă, capabilă să asume iconografic, noi mijloace de expresie prin intermediul artei bisericeşti. În acest context, dezvoltarea impetuoasă a imnografiei liturgice în primul mileniu creştin ar putea fi pusă în relație şi cu „tăcerea" cuvântului euharistic. Acesta era, de asemenea şi scopul iconografiei. Relația directă dintre conținutul rugăciunilor euharistice şi programul iconografic al iconostasului bizantin dezvoltat mai târziu în Rusia este evidentă. *Iconostasul a constituit expresia vizuală directă a rugăciunilor euharistice.*

În istoria canonului euharistic putem observa o dezvoltare asemănătoare celei urmate de iconostas. Ceea ce la început era foarte concis, se dezvoltă pe parcurs. Textele euharistice arhaice sunt foarte scurte. Se punea în evidență esențialul, mulțumind pentru misterul mântuirii, formulat de o manieră foarte

[95] A. Schmemann, *op. cit.* p. 180.

[96] Şi aceasta este viața veşnică: Să Te cunoască pe Tine, singurul Dumnezeu adevărat, şi pe Iisus Hristos pe Care L-ai trimis.

[97] Karl Christian Felmy, *op. cit*. p. 129.

sobră[98]. Mai târziu, textele devin din ce în ce mai întinse şi descriu actul de răscumpărare a omului, recurgând la profesiuni de credință[99] care contemplă întreaga operă a lui Dumnezeu. După ce tema pascală intră în conținutul anaforalelor[100], se constată că textul anaforalelor primeşte un caracter narativ şi o dimensiune foarte amplă, înfățişând toată istoria mântuirii. Se poate observa uşor această caracteristică în anaforaua lui Hipolit, a Sfântului Vasile cel Mare şi în Constituțiile Apostolice[101].

În fapt, se poate observa în viața Bisercii un proces de dezvoltare în care cultul devine din ce în ce mai explicit, mai ales după anul 313. Primii creştini trăiau într-o atmosferă de intensă aşteptare eshatologică. Fiecare clipă era plină de eternitate prin apelul permanent la martiriu, în aşa fel încât fiecare zi era în mod virtual o Vinere Sfântă şi un Paşte, o experiență sintetică a vieții în Hristos. Cultul va dobândi un caracter explicit începând din momentul în care această sete va fi fost estompată pentru a face loc unei „civilizații creştine" care va încerca să concilieze, fără a reuşi, însă, viața creştinului în mijlocul lumii cu aspirația sa către eternitate[102].

15. Atitudinea euharistică în raport cu compoziția registrului Deisis.

Înțelegerea registrului Deisis este legată de înțelegerea mulțumirii euharistice iar orice mulțumire vine în urma unui *dar*. „Darul nu este neutru: fie crează, fie rupe un raport. Când darul este acceptat, naşte la donator o legătură interioară care generează o invitație urgentă la schimb; darul trebuie să fie schimbat. Astfel, prin schimb, cel ce primeşte devine el însuşi dăruitor. În cadrul anaforalelor liturgice, mulțumirea urcă de la om către Dumnezeu, şi este şi răspunsul omului la darul divin. Darul lui Dumnezeu este răscumpărarea,

---

[98] De altfel, textele evanghelice care descriu actul de mulțumire la frângerea pâinii, fac trimitere la o mulțumire foarte scurtă. Mat. 26; 27, Marc. 14; 23, Luc. 22; 17,19.

[99] Enrico Mazza, *L'Action Eucharistique, origine, développement, interprétation,* traducere în limba franceză de Jacques Mignon, Cerf, Paris, 1999, p. 300.

[100] „Această temă provine din vechea liturghie pascală din Asia, în care se celebra paştele-pătimire a lui Hristos. Textul celebrării comemora toate etapele mântuirii, în turnura lor istorică, începând de la creație pentru a ajunge, prin intermediul etapelor vechitestamentare (concepute ca un anunț), la întruparea lui Hristos şi moartea Sa. Aceasta era în centrul celebrării pentru că era împlinirea paştelui vechi; după ce istorisea diverse momente ale răscumpărării în Hristos, textul se încheia prin înălțarea la cer" (Enrico Mazza, op. cit. p. 300).

[101] Enrico Mazza, *op. cit.* p. 301.

[102] Macarios Simonopetritul, *op. cit.* p. 17.

încoronarea darului creației. În fața acestui dar, omul nu este în măsură să întoarcă ceva pe măsură, şi când darul depăşeşte posibilitățile primitorului, singurul răspuns posibil este mulțumirea; în cazul nostru avem mulțumirea şi lauda. Tradiția siriacă conştientizează acest lucru atunci când spune: *Mulțumim Ție, noi, servitorii Tăi (...) pentru că ne-ai dăruit marea Ta milă care nu poate fi răsplătită"*[103]. În fapt, este atitudinea pe care rândul Deisis o propune la rândul său. Cuvântul *δέησις semnifică rugăciune, cerere, rugăciune de mijlocire*. Aceste semnificații erau conținute în Deisis-ul celor trei personaje inițiale: Mântuitorul înconjurat de Maica Sa şi de Sfântul Ioan Botezătorul. Tocmai isihasmul este cel ce aduce ca noutate germinarea Deisisului tripartit într-o serie de sfinți mijlocitori care au în mijloc pe Hristos la judecata de apoi. Era, într-adevăr, o inovație foarte importantă a iconografilor, fapt probat printr-o rapidă creştere a dimensiunilor (3, 15 metri înălțime la catedrala Adormirii din Vladimir)[104]. Rândul Deisis a primit, de asemenea, un loc foarte important, în proximitatea imediată a celui ce se împărtăşeşte, pentru că întâlnirea cu trupul euharistic cere o dispoziție ascensională şi, în consecință, ea se face mereu sub un semn interogatoriu („Să se cerceteze însă omul pe sine şi aşa să mănânce din pâine şi să bea din pahar. Căci cel ce mănâncă şi bea cu nevrednicie, osândă îşi mănâncă şi bea, nesocotind trupul Domnului" – I Cor. 11; 28-29). Rugăciunile de dinainte de comuniune subliniază acest aspect „osândă mie însumi mânânc şi beau"[105] . Chiar dacă acest aspect la care face trimitere iconostasul este foarte important, nu trebuie uitat un altul care este vizbil mai ales în iconostasele lui Andrei Rubliov. Personajele numeroase pe care el le adaugă grupului Deisis sunt pătrunse de o frumusețe nepământeană. Pictorul isihast renunță la „detaliile care ar fi putut stânjeni percepția ideii pentru a indica esențialul: reculegerea spirituală – paza minții, trezvia, puterea înțelepciunii strălucind în nişte priviri deopotrivă pătrunzătoare şi întoarse într-însele, iubirea frumuseții, smerenia"[106].

În mod esențial, programul iconografic al iconostasului clasic atinge trei obiective: descoperă slava lui Dumnezeu, prezintă o narațiune – istoria mântuirii

---

[103] Enrico Mazza, *op. cit.* p. 302.

[104] Leonid Uspensky, *Teologia ...,* 181-182.

[105] Rugăciunea a şasea a Sf. Vasile cel Mare din rânduiala Sfintei Împărtăşiri, Liturghier, ed. cit. p. 328.

[106] N. C. Goléizovsky, *Le message à un iconographe et les échos de l'hésychasme dans la peinture russe"*, în „Vizantiisky Vrémennik„ XXVI, Moscova, 1965, p. 237, în rusă ; Leonid Ouspensky, *Teologia...,* p. 175.

omului şi propune o atitudine (în special prin rândul Deisis) euharistică, doxologică.

Personajele registrului Deisis, cel puțin în iconostasele lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov, depăşesc simpla atitudine de *mijlocire.* Nu doar *mijlocesc* pentru lume ci *mulțumesc* şi *slăvesc*. Registrul Deisis devine expresia unei atitudini *euharistice* şi *doxologice.* Să privim două dintre icoanele rândului Deisis pictate de Rubliov: icoana arhanghelului Mihail (anexa 12) şi a Sfântului Pavel (anexa 13). Ele fac parte din iconostasul de la Zvenigorod, executat între 1399 şi 1406 – 1407. Privirea fiecăruia pare a contempla infinita dragoste divină. Nici o incertitudine, nici o întrebare, pentru că prezența Sfântului Duh este răspunsul la toate întrebările (*Şi în ziua aceea nu mă veți întreba nimic* Ioan, 16; 23). Expresia fețelor denotă expresia unei profunde rugăciuni într-o atitudine de mulțumire şi de doxologie: *„Cine este în stare să grăiască puterile Tale, să facă auzite toate laudele Tale sau să spună toate minunile Tale, în toată vremea?"* (anaforaua Sfântului Vasile cel Mare). Este conştiința rugăciunii euharistice a faptului că *pomenind şi noi, Stăpâne, patimile Lui cele mântuitoare, Crucea cea făcătoare de viață, îngroparea cea de trei zile, învierea cea din morți, înălțarea la ceruri, şederea de-a dreapta Ta, a lui Dumnezeu-Tatăl, şi slăvita şi înfricoşătoarea Lui a doua venire, ale Tale dintru ale Tale, Ție Ți-aducem de toate şi pentru toate. Pentru aceasta, Stăpâne Preasfinte, şi noi, păcătoşii şi nevrednicii robii Tăi, care ne-am învrednicit a sluji sfântului Tău jertfelnic, nu pentru dreptățile noastre, că n-am făcut ceva bun pe pământ, ci pentru mila Ta şi îndurările Tale, pe care le-ai vărsat cu prisosință peste noi, îndrăznind, ne apropiem de sfântul Tău jertfelnic şi, punând înainte cele ce închipuiesc Sfântul Trup şi Sfântul Sânge al Hristosului Tău, Ție ne rugăm şi de la Tine cerem, Sfinte al Sfinților, cu bunăvoința bunătății Tale, să vină Duhul Tău cel Sfânt peste noi şi peste Darurile acestea ce sunt puse înainte...* (anaforaua Sf. Vasile cel Mare).

16. Iconostasul decadent

Este iconostasul care îşi pierde rolul de martor al unei prezențe eshatologice.

În tradiția iconografiei ortodoxe s-a produs o ruptură care a făcut să dispară din conştiința eclezială „interdependența" dintre icoană şi locaşul de cult. Sensul locaşului creştin nu mai este pus în evidență de icoane care tind să

devină tot mai mult elemente decorative, ornamentale. Aşa cum afirmă Alexandre Schmemann, a avut loc „alterarea progresivă mai întâi a formelor, apoi a sensurilor iconostasului. Din registru de icoane aşezate pe un suport, iconostasul s-a transformat într-un perete împodobit de icoane, contrar funcției sale inițiale. Dacă, inițial, icoana cerea un perete, astăzi peretele cere icoane, subordonându-le sieşi"[107].

Deja în secolul al XVII-lea, elemente realiste contaminau iconografia rusă, fapt care a scandalizat o parte dintre credincioşi. Protopopul Avakum arată calitățile icoanei ruseşti înainte ca ea să vină în contact cu inovațiile „latine". Pentru Avakum, iconograful cunoaşte un singur ideal pe care îl descrie cu un simț al concretului care îi este specific. Pe fețele pictate de el, pe mâni, pe nas, *„toate expresiile sunt purificate şi încercate de post, oboseală şi alte felurite nevoințe"*. Însă icoanele care au suferit influențe realiste, mai ales un model în clar-obscur, sunt cu desăvârşire intolerabile pentru Avvakum. *„Ei pictează chipul Mântuitorului Emanuel, scrie el, cu fața umflată, buzele roşu viu, părul buclat, brațele şi muşchii puternice, degetele groase, picioarele şi coapsele grase, totul foarte robust şi cu un pântec gros de neamț, nelipsindu-i decât o sabie la brâu"*. Total neadecvată i se pare lui Avakum icoana Răstignirii. Într-adevăr, iconografii au pictat „pe Hristos pe cruce cu forme pline: este rotund şi scund, picioarele îi seamănă cu nişte stâlpi scurți!". Este criticat şi modul în care sunt reprezentați sfinții: „părul pieptănat şi mantia în neorânduială, nu precum altă dată... „.[108]. Ironia aproape pamfletară a lui Avacum vine din durerea neputinței de a stăvili influențele apusene. Lupta lui de întoarcere la vechile tradiții iconografice a fost fără sorți de izbândă. Angajându-se pe o cale marcată de compromis, noua iconografie pierduse claritatea clasică şi inspirația sublimă proprii vârstei de aur a icoanei. „Ceea ce Avvakum condamna înainte de toate, era pierderea spiritualității icoanelor ce luau un caracter tot mai *terestru*. Avvakum fusese obişnuit să vadă icoane fără a treia dimensiune şi nici modele în clar-obscur, cu o compoziție dezvoltată în înălțime şi nu în profunzime. În icoanele în care a treia dimensiune lipseşte, întreaga reprezentare este subordonată suprafeței plane ale planşei, ceea ce face să prevaleze principiul spiritual"[109].

---

[107] A. Schmemann, *L'Eucharistie, sacrement du Royaume,* Ed. L'Echele de Jacob, Paris 1985, p. 11.

[108] Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes…,* p. 23.

[109] *Zitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe, i drugie ego socinenija,* text, introducere şi comentarii de N.K.Gudzif, ed. Akademia, M., 1934, pp. 218, 210, 211, 213. Cf. Andreev N.,

Despre versiunea barocă a iconostasului (secolul al XVI-lea) Sorin Dumitrescu afirmă că „în pofida măiestriei sculpturii şi a prodigioasei simbioze dintre arabescul lemnului şi cel al icoanelor, reprezintă totuşi, din punct de vedere teologic, o formă de iconostas moale, al cărei conținut, intens bruiat de excesul ornamentației vegetale, tinde să-l transforme într-o cochetă mobilă liturgică”[110]. Acest iconostas baroc a fost preferat celui clasic începând cu secolul al XVI-lea. Constatare dureroasă, cauza principală a preferinței pentru acest iconostas este „amnezia teologică a unei bune părți a poporului credincios”[111].

Prin supralicitarea basoreliefurilor ornamentale, iconostasul baroc îşi diminuează relieful teologic căpătând statutul de paravan, de despărțitură împodobită cu icoane şi sculptură în lemn. În felul acesta, funcția sa teologică a catapetesmei este aproape anulată[112].

„Astăzi, toată lumea, fără excepție, recomandă ca unic model demn de preluat *ipostaza barocă a iconostasului* luxuriant sculptat, cu eflorescențele de vegetație sacrală încolăcite sufocant şi cât mai decorativ ! de jur împrejurul icoanelor. În pofida celor două milenii de carieră liturgică a iconostasului, obiceiul bisericesc şi gustul mirenilor au votat, pare-se, în cele din urmă, pentru *iconostasul baroc* – versiune iconografică relativ recentă, dacă ținem cont de faptul că nu este mai vechi de câteva secole – considerat în mod tacit de toată lumea credincioasă drept singura formulă de iconostas pravoslavnic care ar respecta, chipurile, integral exigențele caracteristice matricei stilistice a ortodoxiei româneşti. În practică, la noi, paza acestui „dreptar” a reuşit performanța de a-şi face aliată şi oferta meşterilor, cu toții specializați univoc doar în „filigranarea” abundentă a lemnului. Este inutil să amintim faptul, că una era lemnul filigranat al iconostaselor din vremurile voievodale ale secolului al XVI-lea şi sublima ştiință a meşterilor de atunci şi alta este penibilul simulacru de astăzi, cioplit grosolan şi incult de artizanii actuali”[113].

„Nicon and Avvakum on Icon-Painting”, în *Revue des études slaves,* vol. 38, Paris, 1961, p. 37-44 ;Victor Nikititch Lazarev, *Icônes russes ...*, p. 23.

[110] Sorin Dumitrescu, *Iconostasul roman...*, p. 25.

[111] *Ibidem*, p. 25.

[112] *Ibidem*, p.51

[113] *Ibidem*, p. 21

„Fără o *partitură* de înțelesuri şi revelații dumnezeieşti capabilă să activeze icononarului *simțirea înțelegătoare* a semnificațiilor teologice proprii iconostasului, catapetesmei, şi, mai ales, în lipsa dorinței şi a obişnuinței acestuia de a folosi o astfel de partitură, credința şi după ea automat şi arta icoanei se subțiază, se usucă, devin amnezice şi, în final, cum se întâmplă astăzi, produc dezolante stereotipii iconice. Iată motivul ascuns al votului dat de poporul credincios iconostasului baroc: s-a votat un tip de iconostas „fără probleme", cu iconografia cea mai dezamorsată teologic, care să nu dea bătăi prea multe de cap pietismului poporan!"[114].

Dacă din icoană este înlăturată cultura teologică în scopul aşa zisei facilizări a accesului către ea (acces către nimic, din moment ce icoana e despuiată de orice vector transcendental) atunci „icoana pierde şi adevărul, şi taina, şi puterea; devine un simplu tablou religios exasperant explicit"[115].

[114] *Ibidem*, p. 28
[115] *Ibidem*, p. 29